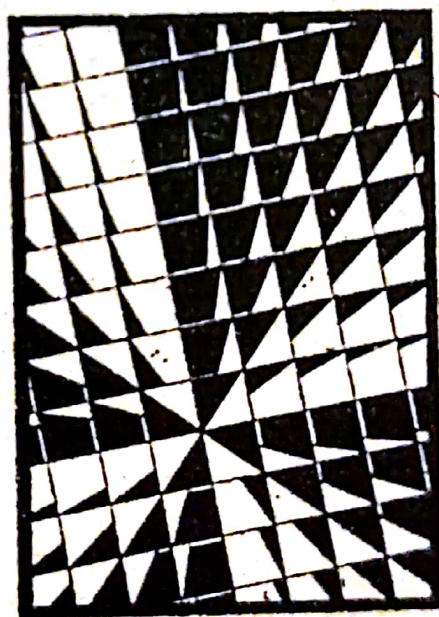


SILVIAN IOSIFESCU

MOBILITATEA PRIVIRII

Narațiunea
în secolul al XX-lea



EDITURA EMINESCU

SILVIAN IOSIFESCU

MOBILITATEA PRIVIRII

Narațiunea în secolul al XX-lea

1976

EDITURA EMINESCU

BUCUREȘTI, PIAȚA SCÎNTEII 1

REPERE

Eliberat de rutină, recontemplat, cotidianul se dovedește adesea surprinzător. În masa amețitoare a informației și a modurilor de comunicare, o categorie de fapte își păstrează în veșminte moderne, hipertehnice, alură patriarhală. Gospodina americană apasă — declanșează eventual de la distanță — butonul aparatului de televiziune în culori și își ia zilnic porția de vis standardizat, urmărește serialul construit pe scheme voit banale. Serialele se prelungesc cu anii. Un asemenea serial, întrerupt în câteva state din S.U.A., a provocat un potop de convorbiri telefonice interurbane. Telespectatoarele frustrate cereau cunoscutelor să le rezume peripecțiile.

Serialul de tip soap-story, povestirea cu duișii cotidiene și fără nimic senzational e — o știm prea bine — unul dintre tipurile tot mai numeroase ale unui mod de spectacol devenit componenta de bază a televiziunii.

Nu intră în discuție evocări de istoria artei sau sinteze culturale de calitatea biografiei lui Leonardo da Vinci, realizată de Renato Castellani, ori a sintezei asupra *Ascensiunii omului*, propusă de J. Bronowski. „Serialul” nu poate fi etichetat, lăudat ori compromis în sine. E deschis pentru orice conținuturi, așa cum foiletoanele secolului trecut au adăpostit și romanele lui Michel Zévaco, și pamfletele unor mari gazetari.

Snobismul cu zîmbet superior riscă să devină ipocrie. Cine rezistă — indiferent de gradul lui de cultură — la *Kojak*, la *Invadatorii*, la *Tunelul timpului*? Moștenitor al foiletonului și al romanului în fascicule, care au funcționat timp de un secol, serialul de televiziune își lărgeste registrul și își multiplică funcțiile, repetînd un gest străvechi. Actul narativ subzistă, chiar dacă tehnicienii televiziunii își apără demnitatea propriului limbaj practicînd pînă la sofisticare abilități tehnice: personajul văzut simultan din față și din profil, cadrul divizat în imagini eterogene etc. etc.

Am pornit de la unul dintre *mass-media* în cea mai spectaculoasă dezvoltare, care, cu sau fără voie, se află în postura de concurent al filmului, așa cum, acum o jumătate de secol, filmul părea să amenințe existența teatrului. Exemplele se pot împrumuta și de la celelalte *mass-media*. Ca și televiziunea, filmul se străduiește să se elibereze de narațiune, componentă literară considerată de mulți drept înrobitoare. Gestul narativ reprimat revine mereu, chiar dacă la Alain Resnais ordinea temporală și înlanțuirile sînt răvășite, timpul — bruscăt. Dar, ca o contrapondere față de eforturile antinarative ale filmului de avangardă, documentul cinematografic simulează — măcar pe fragmente — gestul povestitorului în scopuri de cele mai multe ori pedagogice.

Se poate vorbi și de banda desenată, insistent comentată de esteticieni și de sociologi. Și ea tinde să se diversifice. Marile cotidiene din Occident alătură în fiecare număr pînă la zece secvențe de istorii diferite: *suspense*, *science-fiction*, povestiri de tip *soap*. Uneori, cu ambiții superioare, desene mai savant stilizate introduc un personaj comic, practică poanta, șocul-surpriză. Personajul popularizat prin presă pătrunde în filmul de animație. Așa s-a întîmplat cu *Peanuts* și cu cele două figuri create de Schulz, Charlie Brown și cățelul Snoopy. Stilizarea spirituală a acestui tip de bandă desenată se învecinează cu cea convențională, saturată

de violențe și peripeții. Amestecul de originalitate și de confecționat e caracteristic pentru asocierea graficii cu un minim de text, care ordonează și asigură postura narativă.

Ne aflăm pentru moment într-o zonă pur sociologică. Constatăm persistența atitudinii străvechi în epoca exploziei tehnice și informative. Ecranul televiziunii, filmul, cotidianul de mare tiraj înlesnesc o relație între vorbitor și receptor similară aceleia dintre povestitorul și ascultătorul basmului, dintre aed și publicul său.

Să-l lăsăm laoparte pe McLuhan și considerațiile lui stimulatoare și excesive cu privire la noul tribalism. Cartea de față se ocupă doar de una din laturile actului narativ în literatura ultimelor decenii.

Trebuie să pornim de la un refuz. Nu vom reveni la prelungita dezbatere metodologică, care tinde uneori să invadeze teritoriul poeziei contemporane, să pună la puterea a doua ceea ce se numește atitudinea *meta*, prefixul ajungând să desemneze orice deplasare de la obiectul inițial spre actul însuși al cercetării. (Vom reîntâlni în unul din capitole formele metanarațiunii în romanul modern, narațiunea care se ocupă de sine însăși, romanul scrierii romanului.) Aceste fapte sînt menționate adesea, chiar dacă de cele mai multe ori aluziv și superficial. Riscul neoalexandrin nu este însă suficient sesizat. Drumul care se înfundă, literatura fascinată de literatură apar ca o emblema a modernității.

Discuțiile despre metode comportă riscuri similare. Din obiect al metodei critice, opera literară — și nu numai cea literară : aceeași situație se observă în critica și teoria celorlalte arte — devine material ilustrativ, materie primă a analizei, destinată să confirme excelența unei metode.

De aceea, din prelungita și complicata dezbatere metodologică, care acoperă la ora actuală orizontul analizei de text, vom reține un singur aspect litigios pentru a-i consacra doar cîteva fraze. Restul capitolelor —

precum și încercarea de sinteză finală — își vor înfățișa implicit preferințele metodologice.

Un gest persistă peste milenii, creează relația dintre narator și auditor sau cititor. Dar o disociere e necesară.

Cercetătorii belgieni, care și-au luat drept pseudonim colectiv litera grecească μ (inițiala figurii retorice fundamentale a metaforei), au justificat astfel în *Retorica generală* demersul egalizator, comun tuturor metodelor formalizatoare de tip structuralist, semiotic, informațional: „Critica nu va putea scăpa din rețeaua de relații complexe în care s-a închis, decât în momentul în care va renunța la o bună parte din pretențiile ei. Dacă opera e o unitate puternic individualizată, n-ar putea fi ea redusă, la o primă cercetare, la elemente comparabile? Și omul este unic și incomparabil, dar cunoașterea lui n-a progresat decât din momentul în care s-a acceptat ignorarea acestei individualități. Cine mai contestă astăzi dreptul la existență al citologiei, al osteologiei, al neurologiei?”¹

Sîntem nevoiți să reluăm obiecția pe care am făcut-o în introducerea la versiunea română a atît de interesantei și stimulatoarei *Retorici generale*. Fragmentarea programatică a cercetării e riscantă și pentru teoria literaturii, dar mai ales pentru critică. Primul moment, care caută elementele comparabile și uniformizatoare, s-ar putea prelungi indefinit, fiind redus și el la o fază pregătitoare de dezbateri metodologică, la o polemică între exponenții diferiți ai aceleiași direcții, la stăruirea în metateorii și, pînă la urmă, la baterea pasului pe loc, în ciuda proliferării analizelor și interconectărilor.

Dar însăși comparația cu dezvoltarea osteologiei, neurologiei, citologiei se susține cu greutate. Seriarea

¹ J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, Ph. Minguet, F. Pire, H. Trinon, *Retorică generală* (trad. Antonia Constantinescu și Ileana Littera), Ed. „Univers”, 1974, p. 218.

etapelor, reducerea celei dintâi dintre ele la „căutarea elementelor comparabile“ ignorează diferențele de obiect. Artă se bazează pe atipicitate și unicitate. Interesul antropologului pentru individualitate nu e asimilabil cu acela al criticului de artă decât dacă reducem critica la o variantă sau la un capitol al antropologiei ori al sociologiei. Sînt adevăruri elementare, dar care nu trebuie neglijate. Căutarea mecanismelor, filiațiilor sau formelor comune nu devine convingătoare — chiar ipotetic convingătoare — decât dacă se asociază cu simțul unicității și cu capacitatea de a-l traduce în limbajul criticii, care nu poate fi parafrizare a poemului ori a romanului. În ciuda speculației, a reducățiilor forțate, paginile memorabile de critică stilistică, arhetipală ori tematică, reușesc această dialectică a asocierii și disocierii, surprind înrudirile și diferențele. De aici și eforturile atîtor partizani ai metodelor semiotice sau matematice de a sintetiza observațiile, de a considera formalizarea ca un moment auxiliar, valorificat de etapa ulterioară. Riscurile se fac și ele simțite: eflorescența speculațiilor care depășesc cu mult, se revarsă peste postamentul devenit subred al observațiilor de structură ori al relațiilor matematice. Iar tendința de a nu se mulțumi cu prima etapă confirmă însăși dificultatea de a seria operațiile, de a amîna perioada de sintetizare și individualizare.

Să constăți că fascinația narațiunii rezistă timpului și că se întîlnește în zone diferite, în emisiunile științifico-educative de televiziune ori în filmul documentar, dobîndește sens în contrast cu ecranul multicolor al schimbărilor istorice și cu diversitatea artei moderne. Ne vom mărgini la narațiunea modernă în literatură. Nu luăm, deci, în discuție poemul, care de la simbolisti își păstrează alergia față de gesturile povestitorului, nici textul dramatic, care se află, totuși, într-un schimb reciproc și permanent cu toate formele de povestire.

Chiar limitat la epica atît de greu de circumscris, cu atîtea condominii, teritoriul rămîne prea vast. Rostul

cărții de față este de a-l prospecta într-un anumit sens. Alte câteva circumscrieri sînt necesare.

Intră în discuție scrierile literare, cu sensurile axio-logice și nu bibliografice ale termenului, deci scrierile implicînd o judecată de valoare ori o denegare explicită a valorii. Aici ascetismul estetic poate fi sterilizator. Nu numai pentru că literatura e greu de definit, ca toate conceptele estetice fundamentale. Distincția e ușor de făcut doar la vîrf și la baza piramidei. Este o constatare fără merite critice speciale să afirmi că, dintre două scrieri cu structură enigmistică similară, ca *Frații Karamazov* și cutare roman polițist, să zicem, de M. Eberhard, cel de al doilea e literatură doar în sens bibliografic. Ori, după o categorisire nici ea prea clară, că romanul polițist mediu este „paraliteratură”. Judecata de valoare ezită în fața lui Eugène Sue, care l-a înrîurit pe Dostoievski, devine negativă cînd e vorba de Emile Gaboriau ori Maurice Leblanc, chiar dacă s-a încercat redescoperirea și revalorificarea celor doi foiletoniști francezi.

Am exemplificat cu romanul polițist, pentru că metabolismul dintre acest gen și Literatura cu majusculă e cel mai cunoscut. S-au înregistrat curenți subterane în cele două direcții. Ne vin în minte imediat numele lui Dostoievski, Faulkner și, în sensul opus, al demnității literare cucerite de profesioniștii prozei enigmatice, numele lui Chandler sau Simenon. Dar metabolismul se referă și la adoptarea de structuri și tehnici narrative pentru scopuri evident nonliterare ori la convenționalizarea procedeelor, chiar a celor inițial dificile și inovatoare.

Trebuie totodată circumscrișă și perioada în discuție. Aici intervine labilitatea termenilor de „modern” și „contemporan”. Pentru că volumul de față nu-și propune să dezbată periodizări ori să le urmărească strict, nu e cazul să se oprească la dificultățile, împinse spre scolastică, de care se ciocnește fixarea perioadelor în

istoria literară. Se cere doar desemnat cu aproximație intervalul în care epica a cunoscut cele mai spectaculoase metamorfoze. Perioada aceasta tinde să se situeze diferit în diferitele genuri și zone literare. Cu toate contaminările ce se observă dacă examinăm pe rînd cîte un aspect al narațiunii — jocul cu timpul ori dialogul cu cititorul —, literatura enigmistică și cea de suspense sînt, la nivelul mediu, destul de conservatoare. Mijloacele principale de captație travestesc contemporan — mai sacadat, cu violențe și șocuri dozate — procedee străvechi. Tehnica lui „va urma”, practică de cele mai multe tipuri de seriale ori de benzi desenate, a moștenit instrumentele foiletoanelor de pe la 1840. Inventatoare este, probabil, Șeherezada. Surpriza motivată logic e obligată să caute drumuri noi. În romanul polițist, capacitatea de a descoperi o nouă capcană pentru cititor devine criteriu de valorificare. Dar traiectoria, succesiunea etapelor prin care se obține și astăzi surpriza seamănă cu modul în care Sherlock Holmes îl lăsa pe acolitul său în tensiune ori pe drumul unei soluții eronate. Conan Doyle însuși a fost și el tributار lui Edgar Poe.

La nivelul acesta al narațiunii există o uniformitate inevitabilă. Influențele, modelele, epigonismul nu pot anula, însă, enorma diversitate în care se înfățișează proza cu statut literar minimal. Orice enumerare poate ține loc de argument. Orice privire generală tinde să repete gestul făcut acum aproape un secol de Maupassant, care, în prefața la *Pierre et Jean*, a înșirat un număr de titluri pentru a susține imposibilitatea de a defini și codifica romanul. Procedul nu are ambiții teoretice, echivalează cu o exclamație, dar e convingător. Aplicîndu-l la narațiune în genere, lista de titluri s-ar lungi astăzi indefinit. E suficient să alături nume din aceeași perioadă și din aceeași zonă literară sau din zone foarte apropiate: Mann, Kafka, Musil, Hesse, Gracq, Yourcenar, Sarraute etc., etc. Peisajul pestriț permite să tra-

sezi aproximative linii de nivel. Sînt corelații justificate de refuzuri, de ruptura cu formele narative tradiționale. Multiplicitatea de culori face incerte contururile hărții.

Perioada rupturilor și a schimbărilor e ceva mai ușor de fixat cînd te limitezi la o literatură națională. Pentru literatura română, ea coincide cu cele două decenii dintre războaiele mondiale, momentul de maximă efervescență situîndu-se în jurul anului 1930. Există premise înainte de 1918 în proza lui Dimitrie Anghel, în publicistica lui Arghezi și Galaction, chiar în colaborările de debut ale Hortensiei Papadat-Bengescu. Dar centrul de greutate cade clar asupra perioadei amintite. Ea rămîne o perioadă-cheie și pentru ansamblul prozei mondiale. Simptomele de mutație în modalitățile narative și în estetica romanului sînt însă cu mult anterioare. O cronologie simplificată ar permite să vorbim de ultimele trei sferturi de secol. Dostoievski, revendicat ca precursor mai ales pentru scrisul ultimului său deceniu de viață, împinge frontiera spre 1870, anul apariției *Demonilor*. Firește că se cere făcută distincția între faptele care prevestesc sporadic, între precursori și momentele marcate de cotitură. Nuvelele lui Cehov de după 1890 ori prozele neclasabile ale lui Marcel Schwob încearcă modalități narative noi. Se pot propune analogii, dacă nu și filiații, între fascinația unicității și a detaliului biografic nespectaculos la Schwob și Virginia Woolf. Iar în 1894, *Paludes* al lui Gide a avut sens de manifest poetic.

Ultimele trei sferturi de secol pot fi considerate drept perioada în care se petrec cele mai notabile schimbări în epică. Conturul trasat cu aproximație cere, însă, corectări de detaliu care situează apariția cîte unui fapt inovator în ultimul sfert din veacul trecut. Cere și referiri la antecesorii mult mai îndepărtați.

O altă circumscriere trebuie să aleagă din multiplăcitatea metamorfozelor epice câteva esențiale. Renunțarea la preambulul metodologic și la rigoarea — de cele mai multe ori înșelătoare — a unei terminologii *ad hoc* nu înseamnă și absența oricăror coordonate teoretice. Ele sînt implicate în restrîngerea la un aspect desemnat implicit drept fundamental ori simptomatic. Încercarea de față se va concentra în jurul „punctelor de vedere” narative.

Diferențierea lor e străveche. Adrian Marino a semnalat-o în substanțialul text pe care l-a consacrat epicii în *Dicționar de idei literare*: „În locul unui singur personaj principal, în cvasimonolog, apar mai multe personaje, «voci» sau «măști», prin care naratorul se exprimă, total absorbit și disimulat în metamorfozele sale. Substituția devine plurală prin apariția diferiților naratori care-și spun fiecare «povestea» lor (situație tradițională), fie aceeași poveste reluată din unghiuri diferite, trecută prin conștiința mai multor eroi (situație modernă). Tot Platon identifică și această tehnică epică, «impresia că cel ce vorbește nu este Homer, ci preotul, bătrînul»¹.

Jean Rousset s-a ocupat într-un volum de narațiunea la persoana întâi. *Narcisse romancier*² începe cu „un preambul semiteoretic”. Formularea e semnificativă pentru Rousset, interesat de metodele rigorii, dar structural ostil geometrizarii și — fără cochetării — mereu atent la nuanță.

Preambulul schițează „o tipologie a povestirii la prima persoană, la nivelul discursului narativ”. Tipologia se referă la „statutul naratorului”, la „regimul temporal”, la „perspectivele narrative” și la „eclipsele eului”.

¹ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Ed. „Eminescu”, 1973, p. 581.

² Jean Rousset, *Narcisse romancier, essai sur la première personne dans le roman*, Librairie José Corti, 1973.

„Statutul naratorului” pornește de la distincția propusă de Benveniste între „istorie” ori „povestire” și „discurs”. Prima e „enunțul impersonal, în sensul îngust al narațiunii istorice sau care se prezintă astfel”. Rousset ilustrează tipul cu primele fraze din *Educația sentimentală* — Benveniste recursese la Balzac și îl comparase cu un istoric propriu-zis, Glotz. „Discursul e orice enunț presupunând un locutor și un auditor.” Polaritatea povestire-discurs comportă „un evantai de situații intermediare”. Rousset disociază diferite forme de inserție a discursului în povestire de situația simetrică, inserarea povestirii în discurs. Prima categorie cunoaște modalități diverse — digresiunile autobiografice din *Odiseea* sau *Eneida*, personalizarea narației prin intervenția fugitivă a naratorului în *Roșu și Negru*, întreruperile povestirii la Diderot prin conversații ale autorului cu un cititor imaginar ori prin exclamații ale cititorului. O variantă a discursului personalizat, autobiografic, este falsa autobiografie — naratorul la prima persoană vorbind despre altcineva. E narațiunea-mărturie, modalitate care ni se pare deosebit de interesantă și de care se va ocupa mai de aproape un capitol al volumului de față. Alte inserțiuni ale povestirii în discurs dau narațiunea dialogată sau romanul epistolar. În sfârșit, „la jumătatea drumului între cei doi poli, participând în mod egal și la unul, și la celălalt”, este narațiunea încadrată: un *eu* prezintă alt *eu*, care va fi principalul narator, un *el* prezintă un alt *el* etc.

Cu privire la acest statut al naratorului și la distincția lui Benveniste între „istorie” și „discurs”, este de observat că ea presupune existența unei modalități narrative neutre, care ar fi aceea a istoricului. Este și poziția autorilor *Retoricii generale*, atunci când caută un „grad zero” al discursului narativ. („Discurs” are, în ultimul caz, alt sens decât acela, special, din polaritatea construită de Benveniste.) Grupul μ a propus ca exemplu

de „grad zero” „istoria științifică a istoricilor profesioniști”, așa cum Benveniste îl citase pe Glotz.

S-ar putea pomeni în paranteză de un precursor în stabilirea unei opoziții similare. Vorbind de Harley, un orator parlamentar de la sfârșitul secolului al XVII-lea, Pope a afirmat ironic: „Lordul acesta își spunea părerile despre afaceri de stat într-un mod atât de confuz, încât nu se putea ști despre ce e vorba; și orice ar fi vrut să spună, o făcea în maniera epică pentru că totdeauna începea de la mijloc”.¹

Caracterizarea ironică a lui Pope nu se referă la intervertirile temporale, prea rare în epoca lui, ci la diferențele de organizare dintre oratorie și epică. În termeni contemporani, nici oratoria nu ne oferă un grad zero narativ. „Neutralitatea” narațiunii istorice cere foarte marcate ghilimele. „Istoria științifică a istoricilor profesioniști” contemporani e foarte rar narativă. Istoria mai veche e construită epic, organizată cu mijloace care interferează cu literatura, uneori chiar cu oratoria. Impersonalitatea studiată stilistic a lui Flaubert se află la antipozii neutralității, este dezmințită în primul rând de un procedeu atât de caracteristic flaubertian ca stilul indirect liber.

Pentru Rousset, „regimul temporal” al narațiunii se referă la modalitatea autobiografică și memorialistică, la naratorul inclus ca un personaj în narațiune. Criticul pornește de la distincția dintre narațiunea retrospectivă, devenită în cazul prozei de ficțiune „roman al trecutului”, și narațiunea care vorbește despre trecut „în funcție de situația actuală a naratorului”, cu referiri frecvente la prezent, chiar cu o deplasare a centrului de greutate. Cele două tipuri sînt disecate și sînt relevate ambiguitățile care creează un joc între atitudinea povestitorului și cîmpul lui de informații. Narațiunea

¹ Apud Macaulay, *The History of England from the Accession of James II*, Dent, 1936, III, p. 269.

retrospectivă e cronologică și, prin aceasta, implică o încălcare a perspectivei naratorului: „cum poți spune «m-am născut», când pretinzi că povestești despre tine așa cum te-ai văzut trăind? Această inconsecvență trădează un abuz care ascunde sub *eu* un *el* nemărturisit.“ Echivocul se traduce în acceptarea ordinii evenimentelor în locul celei subiective: „aceste romane-memorii nu sînt romane ale memoriei“¹. Este o întrebare-cheie, care se cuvine a fi reluată.

Nararea trecutului în funcție de prezent se materializează în „trei moduri narative“: schimbul de scrisori, jurnalul intim, monologul interior. Și aici, „cele două modalități simetrice“ — nararea cronologică a trecutului, nararea dinspre prezent care transformă și timpurile verbale („a doua zi se spune «mîine» și în ajun se spune «ieri»“) — se pot amesteca în formule mixte. Jurnalul poate alterna cu texte impersonale ori cu memoriile, scrisoarea poate fi confesivă.

Perspectivile narative se referă, în cartea lui Rousset, la uzul persoanei întîi. Și această dezbatere urmează să-și aibă un alt loc în încercarea de față. Este de notat incertitudinea terminologică — plagă inevitabilă a teoretizărilor despre literatură în ceasul de față: „Adoptînd echivalența «perspectivă» ori «punct de vedere», voi folosi primul termen în sens extensiv, al doilea într-un înțeles mai restrîns“. Rousset e conștient de echivoc: „Asupra acestor chestiuni, care au făcut obiectul atîtor discuții și scrieri teoretice și critice, mai ales în lumea anglo-saxonă, terminologia e lipsită de precizie și unitate“². Echivalarea termenilor, primul deosebindu-se de al doilea doar prin extensie, pare lipsită de claritatea și de decupajul net al gândirii lui Rousset. Cvasiomonimia ar fi inutilă. Există destule omonime imprecise pentru termenul „punct de vedere“, și nu

¹ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 25.

² *Ibidem*, p. 29.

creдем că înlocuirea lui prin „focalizare internă”, cum o face Genette, e profitabilă. Mai fertil ar fi să distingem între „punct de vedere” (fie că-l denumim „optică” sau „unghi” sau „viziune narativă” etc., etc.), care se poate defini prin întrebarea „cine vorbește” — și câmpul de cunoaștere pe care-l reprezintă perspectiva, respectiv cât percepe sau cât știe cel ce vorbește.

Pornind de la punctul acesta esențial și insuficient clarificat, se poate discuta tipologia narațiunii propusă de „preambulul semiteoretic” al lui Rousset. Construcția teoretică are calitățile pomenite. Este mereu la obiect, penetrantă, convingătoare. O tipologie literară nu e o tabelă a lui Mendeleev, în care toate elementele trebuie să-și afle locul, în care căsuțele să păstreze chiar spații albe pentru descoperirile viitoare. Dacă-i acceptăm condiția ipotetică, construcția se susține. Este însă ușor de văzut că lipsesc din ea numeroase concepte care contribuie la multiplicarea tipurilor narative. Să amintim doar de stringența motivării, de raportul strâns sau lax între verigile povestirii, de modificările de ritm, cu rolul pe care-l au elipsa și condensarea în narațiunea modernă, de tipurile monodice ori polifonice, — ultimele alternând sau contopind relații narative tot mai complexe. O tipologie a narației care s-ar dori cât de cât completă ar fi obligată să străbată tot câmpul esteticii epice. Tipurile „pure” sau intermediare s-ar înmulți indefinit prin jocul combinațiilor cu n variabile.

Un astfel de zgîrie-nori critic ar fi un instrument de lucru puțin eficace. Construcția ingenioasă și provizorie a lui Rousset este justificată. Socotim, însă, preferabil să nu pornim de la tipologii vaste sau sumare, ci să examinăm tipurile de narațiune după câteva criterii ordonatoare oferite mai liber de diversitatea istorică și sincronică. Factorul esențial, modificat de aceste contexte istorice și locale, rămîne „punctul de vedere”, oricum l-am denumi.

Nu vom concepe punctul de vedere ca pe un soi de *logos* din care ar purcede toate. Pomenita imprecizie a conceptului ar putea favoriza o asemenea arhitectură a vagului. Dar dacă nu suprapunem punctul de vedere cu persoana gramaticală și acceptăm mobilitatea situațiilor care răspund la întrebarea „cine vorbește?“, se percep relațiile pe care modificările de optică le au cu toate celelalte concepte de bază ale narațiunii.

Relația dintre optica adoptată și câmpul de informații motivate pe care le comunică narațiunea este evidentă. Cea mai simplă polaritate este aceea dintre naratorul impersonal, omniscient, și unghiul de vedere limitat al unei povestiri la prima persoană, ori a unui *el* care are toate îngrădirile *eu*-lui. Nu e opoziția între o convenție și o eliberare de convenții. Vom regăsi peste tot convenția în ipostazele cele mai felurite: inovația care schimbă codul narativ, imitația, închistarea. Iar modificările de perspectivă sînt infinit mai numeroase decît alternativa dintre libertatea fără margini și limitare. Relația cu un punct de vedere intră însă în gramatica narațiunii. Așa cum (ceea ce reiese parțial și din tipologia lui Rousset) perceperea timpului e inseparabilă în povestiri de adoptarea și de modificarea unui punct de vedere.

Valoarea fundamentală — o valoare operațională și, chiar, mai mult decît atît — a conceptului de „punct de vedere“ poate fi reliefată și altfel. Putem porni de la o schemă generală a comunicării. Aici, terenul e cu atît mai alunecos cu cît pașii par mai siguri, cu cît limbajul sună mai riguros. Demersul semiotic caută modurile proprii ale comunicării artistice, în cadrul relațiilor și conceptelor generale. S-a amintit riscul de a uniformiza pe care-l implică un asemenea itinerar critic, și nu e cazul să revenim. Contextul narațiunii literare transformă calitativ relația și termenii. W. Kayser s-a referit la calitățile evident altele pe care același

enunț — „*Trübe Wolken, Herbsteluft*“ — le dobândesc într-un buletin meteorologic și într-un poem de Lenau.

Fără a suprapune comunicarea literară pe alte moduri de comunicare, se poate porni de la o schemă intenționat simplificată. Se știe că schema lui Jakobson cuprinde 6 factori constitutivi ai oricărui act de vorbire: un transmițător, un receptor, un mesaj, un context sau referent, un cod — parțial sau total — comun transmițătorului și receptorului și un contact, „conduita materială sau legătura psihologică dintre cei doi“. Sensurile și câmpurile de acțiune transformă, în cadrul comunicării literare, fiecare factor constitutiv.

Pentru Jakobson, funcția estetică, una dintre cele 6 funcții care corespund simetric — poate cu o prea laborioasă simetrie — celor 6 factori constitutivi, se situează la nivelul mesajului. Dar — traduse în sistemul literaturii — se pot discerne și pentru ceilalți factori implicații estetice, pe lângă cele sociologice, destul de evidente. Tot ce se leagă de existența unui cod comun interesează categorii de fapte cum sînt înnoirea procedeelor, șablonizarea lor, pseudoinovația, legătura imediată sau întârziată cu publicul. „Contactul“, în sensurile foarte diferite pe care le alătură Jakobson — de „conduită materială“ sau de „legătură psihologică“ — se află de asemenea în centrul unei rețele de relații cu o față sociologică și cu una estetică, greu de disociat. Pentru că evoluția mijloacelor de comunicare literară, de la răspîndirea orală la *mass-media* și, în special, la fluxul audio-vizual, nu e exclusiv un complex de fapte sociale. Diferitele ei etape transformă modurile de a construi și individualiza textul. Narațiunea își schimbă și ea statutul. Trecerea de la tipar la radiofonie și televiziune modifică însăși scriitura. Este tendința cunoscută a autorilor de texte radiofonice, de a traduce dramatic povestirea, în orice caz de a o însufleți prin dialog. Excesiv practică, „lectura dramatizată“ caută să învieze totul, chiar buletinul meteorologic, prin

alternare de voci, iar în cazul televiziunii — de fețe și mimică. Dar pe lângă inevitabila șablonizare, diferențele de „conduită materială” impun alte tipuri de scriitură. Autorul nu se poate dezinteresa de modul cum va fi difuzat textul său — prin tipar sau pe ecranul televiziunii. Legătura psihologică „între narator și publicul mijloacelor tehnice de masă” a fost și este prea insistent dezbătută pentru a face utile revenirile. E de semnalat doar interesul pe care-l prezintă distincția lui McLuhan, discutabilă în detalii, între *mass-media* „calde și reci” (*hots and cools*), respectiv între formele de contact explicite și solicitând în măsură mai redusă participarea, completarea din partea receptorului, cum este tiparul, și cele care pretind completările, ca telefonul ori televiziunea.

Rămânând la chestiunea de la care am pornit, se pot tot atât de lesne identifica relațiile dintre punctul de vedere adoptat și oricare dintre factorii comunicării. Drumul pe care l-am ales nu se îndreaptă însă spre stabilirea de modele uniformizatoare și spre clasificări niciodată complete, ci urmărește diferențe, desenează tipuri care se amestecă inevitabil. Individualitatea textelor se include cu aproximație în tip. Fiecare operă e nu numai mai bogată decât modelul ei ipotetic, dar îl și contrazice adesea, rămâne neclasabilă pînă la capăt. De aceea, pentru a ilustra poziția centrală a „punctului de vedere” în povestire, e suficient să ne referim la o formă simplificată și adaptată actului narativ, a procesului de comunicare. Este relația dintre narator, receptor și conținutul narațiunii, ultimul termen fiind denumit cîteodată — ceva mai solemn — „*narratum*”.

Orice modificare de unghi influențează relația dintre cei trei termeni. Cea mai simplă și mai frecvent menționată alternativă, între narațiunea impersonală și cea la persoana întâi, implică discutata schimbare de perspectivă. Este opoziția între convenția omniscienței autorului, atât de contestată după Proust, și motivarea informației

pe care o pretindem naratorului la prima persoană. Orice trecere în revistă mai atentă discerne nenumăratele situații intermediare: persoana a treia, lipsită de vechile ei prerogative, devenită o privire nesigură, jocul primei persoane, care permite o imensă varietate de unghiuri. Modul cum varietatea punctelor de vedere narrative refuză să se suprapună pe schema persoanelor gramaticale — aceeași persoană disimulând nenumărate schimbări de optică, același punct de vedere putând fi comunicat, cu nuanțe minime, de mai multe persoane, explică și traiectoria particulară a modernei naratologii. Păstrând țelurile formalizatoare și limbajul precis al categoriilor lingvistico-gramaticale, eventual aspirațiile matematizante, demersurile foarte diverse ale naratologilor sînt foarte libere.

Mai puțin evidentă, discernabilă totuși la analiză, e relația dintre optica narativă și receptor. Evantaiul e la fel de larg. Narațiunea impersonală și atotștiutoare are putere de captație și credibilitate maximă. Cititorul se supune imaginarului, acceptă „dualitatea” lumilor. Însemnări de scriitor și pagini critice s-au oprit mereu cu surprindere ingenuă asupra acestui tip de înrobire epică. Ea a început a fi dinamitată în secolul al XVIII-lea din direcții diferite. Romanul epistolar a multiplicat unghiurile narrative, confruntînd, fragmentînd, corectînd conținutul narației. Meandrele, semnele de întrebare și punctele de suspensie au la Sterne și Diderot alură și mai modernă, prefigurează punerea în discuție a narației din ultima jumătate de secol. Secolul următor cunoaște două linii de dezvoltare paralele și în contrast. Atotștiința cu ambiții și anvergură maximă, concentrată în formula balzaciană, e tratată totuși cu parțială infidelitate de către Balzac însuși. Imaginarul care „face concurență stării civile” s-ar mărgini să dubleze realul pe propriul lui teren. Formula e mai potrivită pentru moștenitorii zoliști ai lui Balzac, decît pentru Hulot și Vautrin ai acestuia, și cu atît mai puțin pentru *Peau*

REPERE

de chagrin și *Séraphita*. Cu puțin înainte de a se încheia *Comedia umană*, E. T. A. Hoffmann făcuse să ricoșeze ironia, alternările și întreruperile povestirii în *Lebensansichten des Katers Murr*. Și aici se pot urmări filiații și reveniri în proza simbolistă. Dar nu e cazul să reconstituim un capitol de istorie literară. Fenomenul se reîntâlnește în secolul nostru, cu vehemențe de manifest literar care merg pînă la dizolvarea imaginarului și a actului narativ. Din obiect al captației, cititorul devine interlocutor, interpelat direct ori pus să aprecieze, să respingă, să opteze, uneori să așeze piesele unui *puzzle*. Este și înțelesul „brechtian” al epicului. Spectatorul — în cazul narațiunii, cititorul — „activizat” este pus în gardă, ca și privitorul lui Klee ori Picasso ; rămîne însă manipulat de jocul punctelor de vedere.

Asupra acestui fenomen se vor opri paginile care urmează. Ele propun o călătorie printre tipurile narrative din ultimele trei sferturi de veac, cu un itinerar ales printre multe posibile.

II

OPTICI ÎNCRUCIȘATE

Multiplicitate

Diferența nu e numerică. Proza secolului al XX-lea înmulțește — e drept — unghiurile narative, și o încercare de a le trece în revistă ar inventaria fastidios, dînd sentimentul justificat că multe forme de povestire au fost uitate. Combinațiile, în sensul lor matematic, alternările, simularea, prin contrast, a unei simplități, chiar naivității a gestului narativ, care este în proză echivalentul viziunii infantilizate din plastică, ar prelungi fără folos enumerarea.

„Unghiuri“, „puncte de vedere“, „optici“, „viziuni“. Terminologia e din nou oscilantă, dar fără riscuri de confuzii grave, deoarece — cu excepția eforturilor de singularizare — sensul rămîne același. Critici englezi și americani îl traduc prin întrebarea: „Cine vorbește?“. O altă întrebare este imediat corelată: „Cît percepe naratorul?“, cu varianta: „Cît percepem?“ — cînd accentul e pus asupra cîmpului de observație al lectorului. Este evident că prima întrebare simplifică. Desemnarea „celui care vorbește“ într-un text nu identifică un anumit punct de vedere decît într-o mai veche formă de narațiune la persoana a treia. Apariția tot mai frecventă a unghiului subiectiv în epica ultimului secol — cîteodată și în dramaturgie — a făcut posibilă multiplicarea punctelor de vedere și confruntarea lor chiar cînd aparțin aceluiași narator. Vîrsta, trecerea de la stări obișnuite la stări paroxistice modifică unghiurile de vedere și intonațiile, deși identitatea vorbitorului

e neschimbată, Viziunea omului de astăzi e pusă în contrast cu a celui din trecut. În *Sonata Kreutzer*, narațiunea lui Poznișev consemnează astfel de schimbări optice. Dar întrebarea „Cine vorbește?” are meritul de a delimita — sumar — un concept fluctuant. Unghiul narativ și câmpul de observație — în altă formulare „perspectiva”, termen împrumutat cu îndreptățire de plastică — sînt corelate. Încercările de sistematizare pornesc de la unghi pentru a descoperi câmpul de observații corespunzător. Mai rar, diferențiază perspectivele și propun, pentru narator sau cititor, tipurile de „viziune”.

Ne interesează epica și unghiurile ei mai mobile, mai spectaculos modificate în scrisul contemporan. Se cuvine doar reamintit cît de iluzorii sînt formulele care reduc lirismul la autocomunicare și textul dramatic la impersonalitate. Cele trei tipuri de lirică, pe care Vianu le-a reluat de la W. Scherer (a eului, a măștilor, a rolurilor), se pot ilustra cu Villon ori cu poeme romantice. Așa cum variațiile de atitudine lirică, pe care le poate comporta utilizarea aceluiași *eu*, — comunicare personală, datată, generică — se pot ilustra cu Catul și cu Horațiu, cu ipostazele diferite ale aceluiași Horațiu cînd invocă intimitatea căminului și jocurile amanților sau cînd constată perisabilitatea. Impersonalitatea textului dramatic este, și ea, frecvent dezmințită. *Trompe l'oeil*-ul teatrului în teatru creează o arhitectură parantetică, similară narațiunii în narațiune, o ficțiune de gradul al doilea. Lordul și bețivanul în fața cărora se reprezintă *Femeia îndărătnică* configurează un cadru ficțional cu funcții de real, în care intervin spectatori și comentatori ai textului propriu-zis. Modificările de optică se vor înmulți în textele dramatice ale secolului nostru, care preiau convenția narativă, deci unghiul subiectiv. Spectacolul fiind vizualizarea unei narațiuni, va avea și structura, revenirile, eventuala discontinuitate a narațiunii. Confruntarea convenționalului cu realul

(Pirandello), scindarea unui personaj dual în două personaje antitetice (Brecht) multiplică opticile. Jocul punctelor de vedere nu poate avea în poem și în piesă complexitatea și diferențierea narațiunii. Dar mobilitatea este și pentru piesă, și pentru poem un bun dobândit de mult, modificat și extins în ultimele decenii.

Revenind la epică, trebuie consemnate eforturile de a ordona multiplicitatea unghiurilor narative în câte o schemă simplă.

În *Littérature et signification* (1967), Tzv. Todorov reia, cu modificări minore, schema propusă din 1946 de Jean Pouillon (*Temps et roman*). Punctul de pornire îl constituie nu opera, ci percepția cititorului. De aici și denumirea de „viziune a povestirii”. Cele trei tipuri principale de viziune ar fi: cea „dindărăt” (*par derrière*), în care naratorul știe mai multe decât personajul. Schema ei matematică este: Naratorul > Personajul. E situația povestirii „clasice”, și îl recunoaștem — prea ușor deghizat — pe naratorul atotștiutor. O infinitate de exemple ar putea ilustra acest tip, în afară de cel propus (*Trei morți*, de Tolstoi). Viziunea „odată cu” (*avec*) comportă o egalitate aparentă între narator și personaj. „În cazul acesta, naratorul știe tot atât cât și personajele, nu ne poate oferi o explicație a evenimentelor mai înainte ca personajele să o fi găsit”¹. Exemplul propus e *Castelul* lui Kafka. Ultimul tip, viziunea „din afară” (*du dehors*), este aceea în care naratorul știe mai puțin decât oricare dintre personaje. Schema este deci: Naratorul < Personajul. „Desigur, acest pur sensualism este o convenție, căci o atare povestire ar fi incomprehensibilă, dar există ca model pentru o anumită scriitură.”² Exemplificarea e făcută cu un fragment din *Cheia de sticlă* a lui D. Hammett. Pentru acest tip, exemplele sînt mai greu de găsit. Ne-am

¹ și ² Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Ed. Larousse, 1967, p. 80.

putea gândi și la pasaje din scrierile comportamentiste americane, în special din Hemingway, sau la pagini din Robbe-Grillet. Mai dificil este să propui exemple de narațiune care să practice pînă la capăt scriitura discontinuă, enigmatică. Consecvent cu genul — în mare, de detecție —, romanul lui Hammett explică la sfîrșit reacțiile paradoxale ale lui Ned Beaumont. În acea clipă, scriitorul și cititorul ajung la egalitate de informație. Pasajele din romanele „behavioriste”, care se mulțumesc să înregistreze de la distanță gesturi discontinue, sînt totuși izolate.

Pentru aceste viziuni ale povestirii, pornirea de la cititor e iluzorie. Ea constituie mai curînd o schimbare de etichetă, decît de punct de vedere. Cititorul percepe cît îi îngăduie naratorul prin intermediul personajelor. Faptul reiese foarte clar din însăși definiția viziunii: „Mai precis, viziunea reflectă relația între un *el* (subiectul enunțului) și un *eu* (subiectul enunțării), între personaj și narator”¹. În cazul de față, particularitatea demersului critic constă nu în fixarea la nivelul cititorului, ci în luarea diferențelor de perspectivă drept criteriu pentru diferențele de optică. E drept că ezitarea textului lui Todorov, între formulări ca: „ceea ce percepe cititorul” și ceea ce știe naratorul despre personaje, nu e făcută să simplifice conceptul de „viziune”.

Todorov e prea fin pentru a absolutiza clasificarea. El constată cu privire la viziunea dindărăt că „această formă se prezintă în mai multe grade”². Mult mai multe decît cele trei pe care le distinge autorul *Literaturii și semnificației*.

În ciuda impreciziei, sistematizarea după „viziuni”, respectiv după cîmpul de observație, poate servi unei prime și fatal aproximative situări a textului narativ, dacă nu păstrează iluziile implicate de semnele „mai mare”, „mai mic”, „egal”. Tot atît de justificat, cu ace-

¹ și ² *Littérature et signification*, p. 79.

eași utilitate pentru apropierea de text și cu tot atâtea riscuri de simplificare s-ar putea propune alte clasificări, care să adopte criterii diferite sau învecinate.

Astfel, cele trei tipuri pe care Vianu le propune în *Estetica* sa, cu aplicabilitate în plastică, pot afla echivalente narrative. „Sfântul“, „omul reprezentativ“ și „omul de rînd“ sînt tipuri diferențiate după unghiul privirii: de jos în sus, de la același nivel, de sus în jos. Transpusă în relația naratorului cu personajele, modificările de unghi ale privirii configurează cîteva tipuri. Variantele „caracterului ales“ din tragedie, eroii eposului antic, figurile de anvergură din epica Renașterii, „genialoizii“ romantici nu sînt neapărat aureolați — relieful lor poate fi unul demonic —, dar sînt înfățișați pe soclu. Relația naratorului cu un personaj pe care îl venerază — Serenus Zeitblom față de Leverkühn, tînărul lui Hermann Hesse față de „Steppenwolf“ — prelungește tipul pînă în secolul nostru. Personajul privit de la același nivel are o arie întinsă, se regăsește în metamorfozele literaturii realiste. Exemplul major e proza tolstoiană. Privirea de sus în jos comportă, și ea, atitudini tot atît de diferite între ele ca și *Metamorfozele* lui Kafka față de *Călătoriile lui Gulliver*. Naturaliștii și-au privit personajele cu o iluzorie autoritate de diagnosticieni, le-au fixat formula ereditară. Contemplate din cu totul altă perspectivă, fără iluzii științiste, personajele au o statură tot atît de micșorată în proza dezabuzată a lui Evelyn Waugh.

Chiar cînd se dovedesc stimulatoare, astfel de sistematizări largi sînt silite să reducă diversitatea, să o subordoneze criteriului unic. E explicabil de ce, în a sa *Retorică a epicii* (*The Rhetoric of Fiction*), Wayne Booth renunță la sistematizare în capitolul *Tipuri ale narațiunii*. Titlul se arată evident impropriu. Booth nu propune *tipuri* narrative, ci examinează pe rînd laturi ale narațiunii — adesea sub forma unei alternative oferite. Laturile se referă toate la punctele de vedere. Cea

dintîi — *Persoana* — parcurge rapid diferențele dintre personajele gramaticale care narează. Observațiile sînt judicioase. Opoziția dintre persoana întîi și a treia e considerată simplificatoare, deși se recunosc diferențele de motivare a informației pe care le comportă folosirea celor două persoane. Dar se dau exemple de deplasare de la gramatical la literar. Astfel, în *Ambasadorii* lui Henry James, narațiunea la persoana a treia respectă delimitările primei persoane, pentru că se concentrează, în jurul unui personaj — Strether — și a viziunii sale. De aici concluzia lui Booth în acest paragraf introductiv: „O dovadă în plus că distincția respectivă (între cele două persoane gramaticale — n.n.) e mai puțin importantă decît s-a afirmat adeseori, o constituie faptul că toate distincțiile funcționale care urmează se aplică în mod egal narațiunii la amîndouă persoanele, întîi și a treia”¹.

Reducerea diferențelor de voci narative la acelea dintre persoanele gramaticale este o eroare rudimentară, pe care puțini o mai comit. Dar nici nuanțele pe care alegerea persoanei le introduce în narațiune nu pot fi ignorate, în ciuda faptului că aceeași persoană comportă diferite ipostaze și că diferite persoane, folosite la singular sau la plural, pot avea funcție de eu.

Naratorii dramatizați și nedramatizați reprezintă, pentru W. Booth, o altă distincție funcțională. Intervine aici binecunoscuta oscilație terminologică — ce otrăvește existența criticilor și teoreticienilor și stimulează revoluții în dicționar —, noi denumiri, aproape tot atît de numeroase ca și sistemele de lectură. După Thibaudet, Muir și alții, dramatizarea epicii a căpătat un sens în genere acceptat și acceptabil și se referă la narațiunea construită convergent, cu un punct de tensiune maximă, la structura romanului „dramă” sau „dramatic”. În

¹ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, 1961—1969, p. 151.

sensul — nu prea clar — pe care îl folosește Booth, „dramatizarea” implică disocierea naratorului de autor, prezența simultan perceptibilă a ambilor. „Autorul își creează alt eu în timp ce creează opera”¹. De aceea, o nuvelă precum *Ucigașii* lui Hemingway, care, din alt punct de vedere, prin tensiunea ei caracteristică și prin frecvența dialogului poate părea prin excelență dramatică, e considerată de Booth drept nedramatizată datorită tonului impersonal al narațiunii. Tipul opus e ilustrat, între altele, prin *Tristram Shandy* și *Doctorul Faustus*. *Observatorii și naratorii actori*, caracterizați în câteva fraze, corespund distincției între martori și participanți la acțiune. *Scenă și rezumat* trimite, în linii mari, la diferența dintre „a arăta” și „a povesti” (*showing and telling*), dintre narațiunea amănunțită, sensibilizată, și cea schițată, eventual cu uzul elipsei. *Comentariul* poate fi doar ornamental, servind unui țel retoric, ori poate fi integrat în structura dramatică (*Tristram Shandy*). O distincție expusă sumar (dar restul capitolelor din *Retorica prozei* dezvoltă aceste „distincții funcționale”) și de cert interes este aceea dintre *naratorul conștient de sine*, respectiv de actul scrierii (*Tom Jones*, *De veghe în lanul de secară*, *Doctorul Faustus*), de „cei care par a nu avea conștiința că scriu, gândesc, vorbesc ori «reflectă» o operă literară”² (*Străinul* lui Camus, *Victima* lui Saul Bellow). E regretabil că Booth nu aprofundează distincția — aici, sau în paragraful ulterior: *Comentariul direct asupra operei* (p. 205—209) — și că nu stăruie asupra situațiilor pe care s-a mărginit să le enumere: conștiința redactării unei opere, a narării ei orale, a solilocviului. Diferențele dintre narațiunea considerată printr-o convenție drept scriere și numeroasele tipuri de „orali”, pe care

¹ Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 151.

² *Ibidem*, p. 155.

îi cunoaște, de exemplu, proza românească, nu sînt numai stilistice. Chiar opticile sînt modificate.

Interesante, deși dînd pe alocuri impresia unui demers teoretic nesigur, unui exces de aproximări, sînt și observațiile cu privire la *Variațiile de distanță*. Distanța la care se referă acest „tip de narațiune” este aceea dintre autor și narator (categorie care include și narațiunea la persoana a treia cînd se concentrează asupra unui personaj) — ori dintre autor și cititor. Examinarea celor două situații pe același plan nu e prea fericită, dar disocierile sînt utile. Distanța dintre narator și autor poate fi morală (Faulkner, autorul, și Jason, personajul), intelectuală (Twain în raport cu Huck Finn), fizică sau temporală. Similare disocieri sînt propuse pentru relația dintre autor și personaje. Aici ni se pare că transpunerea amintitei tipologii a lui Vianu ar fi mai eficientă decît cele cîteva exemple date de Booth, pentru că ar distinge mai clar variațiile de unghiuri de vedere ale naratorului față de personaj. Generatoare de confuzii este „distanțarea naratorului de cititor”. Cititorul e o entitate neprecisă. Multiplicitatea tipurilor nu ne permite să-l manipulăm ca pe o categorie referențială unitară. Același lucru se poate spune despre distanța dintre *autor* și cititor. Booth consideră drept cea mai importantă distincție pe aceea dintre naratorul demn sau nedemn de încredere („*reliable*” sau „*unreliable*”). Recunoaște, însă, inadecvarea terminologică a acestei categorii. Naratorul *reliable* este cel „care vorbește ori acționează în acord cu normele operei (ceea ce înseamnă : cu normele autorului implicat)”. Cel *unreliable* „se înșală și ne înșală”. Retoricianul prozei îl caracterizează prin inconștiență.

Imprecizia nu este aici numai a terminologiei, ci a conceptelor înseși, care definesc uneori vagul prin vag. Acordul cu normele operei, echivalate cu normele implicite ale autorului, formează un astfel de concept neprecis. *Variațiile de sprijinire și corectare* sînt o latură

adiacentă celei anterioare, subliniază posibilitatea ca naratorii demni de încredere sau nu să fie sprijiniți ori corectați de alți naratori, care intervin sporadic în povestire.

Privilegiul e mai mult decît un aspect al opticii narrative. Paragraful reia întrebarea fundamentală, atinsă și în legătură cu primul dintre criteriile examinate, cel al „persoanei”. Se referă la atotștiința naratorului la persoana a treia. Opoziția contestată, prea simplă, între prima și a treia persoană, este corectată din nou de exemplul lui Fielding în *Tom Jones* — „Fielding își impune cîteodată *eul* (ca atunci cînd se îndoiește de puterile lui narrative și invocă muzele în ajutor)” — și de cel al lui Melville din *Moby Dick*, unde Ishmael, povestitorul, „reproduce o exclamație a lui Achab pe care nimeni nu a auzit-o și nu ar fi putut-o raporta”¹. Dar treptele trecerii de la atotștiință la informația limitată și discontinuă sînt mult mai numeroase. *Privirile lăuntrice* („*inside views*”) transpun chestiunea pe planul interior, consemnează distanța de la Boccaccio — care „poate practica privirile lăuntrice, dar acestea sînt foarte superficiale” — și pînă la literatura fluxului de conștiință.

Sistematizările prea largi, de felul celei lui Pouillon, lasă să scape printre ochiurile plasei diferențele de situații narrative. Lipsa de sistematizare, pe care o implică o trecere în revistă de aspecte diferite ca aceea a lui Booth, nu poate evita inegalitatea și eterogenia. Distincțiile făcute, multe dintre ele stimulatoare, se situează pe planuri deosebite ori se suprapun. Ambele soluții au utilitate relativă, cît timp nu le pretindem mai mult decît pot oferi. Separă atitudini narrative ori fac distincții parțiale. Dar arhitectura narațiunii se discernе și se organizează mai greu decît aceea a betonului, cu un inevitabil coeficient de fluiditate.

¹ Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 160.

Nu urmărim să construim aici o altă retorică a prozei. Pentru perioada de mutație în optica narațiunii, poate fi mai fructuos să notăm câteva fapte care jalonează procesul de multiplicare a punctelor de vedere. Pregătite uneori de proza secolului al XVIII-lea sau al XIX-lea, ele capătă o fizionomie caracteristică la începutul secolului nostru sau chiar după 1920. După o formulă juridică, lista acestor modificări e enumerativă, nu limitativă. Dar din liniile lor se configurează peisajul.

Înmulțirea vocilor

Pornirea de la Adam, insistența asupra istoriei ori a protoistoriei unui procedeu narativ poate estompa contururile schimbărilor. Se poate, desigur, aminti că Homer își întrerupe povestirea și, în *Odiseea*, dă cuvântul lui Ulise, ceea ce îngăduie prima retrospectivă epică. Romanul picaresc aduce narațiunea în narațiune. Un personaj episodic povestește întâmplări fără raport cu aventurile picaro-ului. Nici paranteza homerică, nici narațiunile episodice nu pot fi puse la baza încercărilor pe care proza secolului al XVIII-lea le-a practicat cu îndrăzneală. Așa cum nu sînt forme de înmulțire a vocilor narrative pretextele care leagă povestirile din *Décameron*, din *Heptameron* ori memoriile gentilomului lui Prévost, care îl întâlnește pe Des Grieux și-i înregistrează confesiunea.

Romanul epistolar este un prim și, din multiple puncte de vedere, un foarte interesant procedeu inovator, în care alternează vocile narrative. E tentant să revii asupra acestui capitol de istorie literară, asupra surselor ce se pot propune, de la „epistola” Antichității la scrierile simulînd conversația particulară și me-

nită circulației, ale lui Voiture sau Guez de Balzac, ori la ficțiunea „scrisorilor autentice“, care însoțește în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea moda „memo-riilor“ apocrife. Pentru ceea ce ne interesează, e suficient să reamintim, din istoria acestui tip de roman, că, după voga cunoscută în epoca lui Richardson, Rousseau, Goethe, Karamzin, procedeul tinde să pară desuet după 1850, fără a dispărea pe deplin nici în scrisul contemporan. În prima jumătate a secolului trecut îl mai practică Balzac în *Mémoires de deux jeunes mariées*, Mérimée într-o nuvelă *L'abbé Aubin*, Dostoievski în *Bieții oameni*. Epoca noastră mai înregistrează ca un exercițiu de autodisciplinare ori ca un rămășag, câte o carte practicînd exclusiv tehnica epistolară (Thornton Wilder în *Idele lui Marte*). Dar de la Balzac romanul are destule alte mijloace de a confrunta punctele de vedere. Reducerea forțată a evantaiului de procedee narrative, implicată de modalitatea exclusiv epistolară, e stînjenitoare. Romancierul contemporan se mărginește să introducă un eventual capitol epistolar, alături de pagina de jurnal intim și de atîtea alte mijloace care multiplică vocile narrative. De la *Falsificatorii de bani* pînă la *Scrinul negru*, astfel de capitole epistolare abundă.

Unul dintre tipurile romanului epistolar a știut să valorifice polifonia îngăduită de gestul foarte simplu al culegerii de scrisori. Urmașii lui Richardson au orientat genul fie spre confesiune, fie spre distanțare. *Werther* simulează demersul epistolar, dar în text răsună o singură voce. Destinatarul — prietenul, confidentul — nu are prezență mai marcată decît Pisones sau ceilalți „corespondenți“ cu care Horațiu, Boileau și Alexandrescu mimează conversația epistolară. Vocile se multiplicaseră aparent cu cîțiva ani înainte de apariția lui *Werther*. În *Noua Heloiză*, scrisorile au semnatori și destinatari diferiți. În două prefete succesive, Rousseau a revendicat meritul de a fi respectat stilul unor personaje despre care

scria cu ironie apăsată că „nu sînt spirite rafinate (*des beaux-esprits*), academicieni, filozofi, ci provinciali, străini solitari...”. Dar vocile romanului rousseauist sînt uniformizate de aceeași exaltare, de aceeași supralicitare de virtuți. Odată cu distanțarea ironică a lui Laclos, care interpune între el și text un „editor” și un „redactor”, polifonia devine efectivă. Faptele fragmentare se recompun. Sînt privite din puncte de vedere deosebite — care le confruntă, le corectează ori le lasă în echivoc. Cu tot purgatoriul în care secolul al XIX-lea a păstrat scrierea lui Laclos, lecția lui n-a fost uitată. O nuvelă neglijată a lui Prosper Mérimée extrage virtualitățile ironice din ciocnirea de optici. În *Abatele Aubin*, o doamnă din înalta societate pariziană, silită să locuiască la țară, descoperă treptat, în scrisorile către o prietenă, că tînărul preot din sat e o figură neobișnuită și că e pe cale să se îndrăgostească de dînsa. Epistoliera se sperie de pasiunea pe care a decanșat-o și își permite luxul de a fi cu tact inflexibilă. Obține, prin intervenții, mutarea lui Aubin în alt sat. O scrisoare a abatelui relatează întîmplările din altă optică: spaima preotului de țară în fața exilatei care se plictisea și părea dispusă la frivolități, ușurarea lui în fața soluției ce i-a simplificat viața, satisfacția de a fi obținut o parohie mai bună.

Romanele și capitolele epistolare, concepute în modalitatea Laclos, multiplică, odată cu vocile narrative, privirile simultane asupra obiectului și modifică lumina. Altă modalitate face să alterneze vocile. Povestitori succesivi narează din unghiuri noi aceeași întîmplare ori continuă narațiunea, o completează eventual cu informații pe care naratorul anterior nu le putea cunoaște. În *Insula comorii*, cît timp Jim Hawkins e prizonierul lui Silver și al piratilor, cele ce se petrec în tabăra *squire*-ului sînt narate de doctorul Livesey. Nu știm dacă Stevenson este într-adevăr inventatorul procedeului, după cum s-a afirmat. Alternarea narato-

rilor înviiorează povestirea, completează și diversifică informația. În aceste sensuri îl practică și narațiunea polițistă sau de aventuri. Într-un roman mai mult aventuros decât enigmatic, Agatha Christie s-a amuzat să dea intermitent cuvîntul celui care va fi demascât drept șeful bandei de răufăcători.

Nota, motto-ul

Ficțiunea epistolară înmulțește vocile și unghiurile de vedere, deși lasă să se perceapă în umbră privirea mai lucidă, uneori ironică, a regizorului care ni se prezintă cu modestie drept culegător de documente, editor sau redactor. Alt procedeu, practicat mai rar, duce la o dedublare a naratorului. Nota din subsolul paginii dobîndește funcții cvasi-epice. Autorul sau naratorul — în cazurile în care disocierea e explicită — se deghezează, împrumutînd denumiri și atitudini străine, comentează ori completează narațiunea.

Modificarea de funcții amintește soarta indicației scenice, care își transcende rosturile regizorale la mai mulți dramaturgi din ultimul secol (la Gogol, Caragiale, Shaw, Camil Petrescu), localizează, caracterizează, face buade și paranteze eseistice. Decizîndu-se să vorbească prin note, naratorul sau autorul adoptă diferite măști. Modernitatea procedeului accentuează surpriza cu care îl descoperim în texte din secolul al XVIII-lea sau al XIX-lea. Laclos îl practică în cîteva pagini care întregesc prefața redactorului, motivează culegerea scrisorilor și dreptul de a le face publice. Ficțiunea mimează gravitatea documentului.

Multdiscutatele — și pe bună dreptate — note ale lui Budai-Deleanu la *Țiganiada* creează un întreg carnaval de comentatori, înfățișați încă din titlul „poema-

tionului eroi-comico-satiric". În afară de pseudonimul autorului, Leonachi Dianeu, titlul consemnează multe „însemnări și luări-aminte critice, filosofice, istorice, filologhice și gramatice de către Mitru Perea și alți mai mulți". Comentatorii apar sub cele mai extravagante denumiri. Onochefalos, Erudițianul, Dubitantius, Egu-menul de la Cioara, Popa Nătărău din Tîndarînda, Mîndrilă, P. Filologos și — cel mai frecvent — Mitru Perea, căruia Leonache Dianeu îi adresează și o „epistolie închinătoare".

Rosturile notelor sînt tot atît de diverse ca și autorii lor fictivi, trec de la intenția mărturisit didactică la purul joc al fanteziei. Iluministul explică răbdător „cuvîntul elinesc musa", face însemnări retorice și prozodice, ceea ce justifică clasarea acestor texte din *Țiganiada* în istoria poeticilor românești. Dar, cu o mobilitate care dezmente alura încă greoaie a discursului, alte note parodiază năstrușnic comentariul erudit și se amuză pre-sărînd pe același ton comentarii la comentarii. Despre Neagul, „iubitoriul de dreptate... ce numai de o parte aude", Mîndrilă observă: „Dacă asculta el numai pe o parte, vai de judecata lui!" „Ei! Dacă nu auzea de o parte, atuncea dar trebuia să-i vorbească de cea parte de care auzea", ripostează Onochefalos. Aceeași multiplicare a vocilor transpune în derizoriu un comentariu cu alură mai gravă al lui Mitru Perea. Cînd strofa 59 a celui de-al treilea cîntec indică locul moșiei dăruite de Vodă Țiganilor — „De la Corbi pînă la Cetatea Neagră / Giur în pregiur eparhie întreagă" — M. P. notează: „De aici acum să poată ști cu temei pămîntul care Vlad Vodă au dat Țiganilor". Cîteva note clasate a, b, c dialoghează cu precedentă: „a/ Nu pociu eu să cred ca să fie dat vodă locurile cele mai frumoase Țiganilor. Idiot. — b/ Ba caută să crezi, vere, căci așa este scris; și dacă-i scris o dată, îi scris", intervine Onochefalos. Mîndrilă reamintește: „Cine nu vede că-i o șagă".

Indiferent de izvoarele sugerate, vioiciunea gestului și polifonia dau acestor replici alura lor particulară. Textele moderne care presară note pentru a întregi narațiunea renunță, de obicei, la deghizările policrome, la separarea funcțiilor diferite prin denumiri. Procedeu pseudoștiințific e pus în serviciul alurii veriste sau devine un mijloc de a da cuvântul autorului și de a-l investi cu rolul de arbitru. În *The Moon and Six Pence*, al lui Somerset Maugham, tip de narațiune investigatoare, notele au uscăciunea și autoritatea celor pur bibliografice. Tocmai pentru că punctul de pornire — biografia lui Gauguin — e ușor de recunoscut, Somerset Maugham creează personajului o stare civilă autonomă, citind în subsol monografii imaginare cu privire la Charles Strickland, cu respectarea cerințelor unei corecte trimeri: „*A Modern Artist, Notes on the Work of Charles Strickland*, by Edward Legget, A.R.H.A. Martin Secker, 1917; *Karl Strickland. Sein Leben und seine Kunst*, by Hugo Westbrecht-Rotholz, Ph. D. Schwingel und Harnisch, Leipzig, 1914” etc. Alte note dau extrase din cataloage cu privire la câte o pânză a pictorului: „Aceasta a fost descrisă în catalogul *Christie* precum urmează... :” Notele la *Patul lui Procust* au și această funcție de a înrăma „documentul uman”, potrivit esteticii anticalofiliei și autenticității. Enunțul nu-și propune însă neutralitate și concizie, ci are volubilitatea temperamentală a prozatorului, cerută și de rolul de arbitru pe care acesta și-l asumă. Autorul intervine direct pentru a explica sursele de informație — jurnalul, scrisorile — și pentru a confrunta punctele de vedere. Ne oferă deci mai mult decât un punct de vedere oarecare, fără a tranșa, fără a aspira la o atotștiință pe care estetica romanească a lui Camil Petrescu o face imposibilă.

Un roman al lui Marcel Aymé — *Le Chemin des écoliers* — a dat notei documentare demersul fantezist al explorării infinitului mic. Pe parcursul narațiunii,

figuri ivite accidental, pentru o clipă, capătă în note stare civilă și destinul lor e rezumat în câteva fraze. Unul dintre personaje întâlnește într-un bar pe un necunoscut care se plînge că e gutunărit. Nota schițează biografia, precizează că necunoscutul a fost ulterior arestat de Gestapo — romanul se petrece în Franța ocupată — și că a fost asasinat în lagăr. Tot astfel sînt fișați cîteva soldați germani iviți într-o frază. Există în manipularea procedeului și un subtext mai grav. Detaliile sînt impregnate de tensiunea Franței din 1942. Practicată sistematic, multiplicarea fișelor biografice are minuția microscopică a unui desen de Dubout.

Motto-ul și titlul aluziv pot fi privite și ele ca o direcționare a narațiunii. Nu multiplică vocile. Dar propun un sens, semnaleză aluziv o intenție. E reversul celeilalte finalități care situează scrierile precedate de *motto-uri* printre cele pretinzînd un tip de lectură erudită, bazată pe referințe culturale.

Procedeul pare în esență livresc. A fost practicat însă și de scriitori prin excelență antilivrești, apărători ai sincerității și spontaneității, ca Stendhal sau Gide. Stendhal a precedat fiecare capitol din *Armance*, apoi din *Roșu și negru*, de cîte un *motto*. Printre ele, acel comprimat de estetică a romanului, aparținînd lui Saint-Réal și atribuit curent și eronat lui Stendhal însuși: „Un roman e o oglindă plimbată de-a lungul unui drum”. Sensurile *motto-urilor* stendhaliene sînt clare. Capitolul XIV precede descrierea încercărilor lui Julien de a trece în fața doamnei de Rênal drept un seducător blazat cu o frază împrumutată lui Polidori, medicul lui Byron: „O fată de 16 ani avea un ten de trandafir, dar se farda”. Capitolul XXII — *Feluri de a se purta în 1830* —, consacrat strategiei pioase urmărite de Julien în familia Rênal, are drept *motto* aforismul faimos: „Cuvîntul a fost dat omului pentru a-și ascunde gîndul”.

O mare parte din capitolele *Falsificatorilor de bani* poartă *motto-uri*. La Gide, relația dintre text și epi-

graf e indirectă. Caracterul orientativ al textului se descifrează, însă, ușor cînd un capitol în care Lilian Griffith își trădează uscăciunea și duritatea e precedat de un *motto* din Sainte-Beuve: „C'était une âme et un corps où n'entre jamais l'aiguillon.“

Motto-ul dublează textul cu un altul de sprijin, ceea ce pe un plan mai larg își propuneau prefețele-program. Nu comportă arte poetice ca paginile introductive, teoretice sau polemice. Luminează un fragment. Au fost și rămîn rare inițiativele scriitorilor care oferă în prefață propria lor interpretare a cărții. Astfel, gestul lui Gombrowicz — care, în prefața la *Pornografie*, își asumă categoric dreptul interpretării autorizate: „E clar? Se spune că o operă se explică singură, că sînt zadarnice comentariile autorului. În principiu, e adevărat. Dar arta contemporană nu e totdeauna ușor accesibilă și uneori se dovedește util ca autorul să-l ia de mîna pe cititor și să-i propună un itinerar.“¹ Nu e nevoie să invoci un principiu critic dogmatizat și, ca atare, vulnerabil — „eroarea intenționalității“ — pentru a fi surprins de tonul infailibil cu care romancierul polonez își reduce cartea la o intenție.

Titlurile-citate au o funcție de direcționare similară *motto-ului*, dar aplicabilă întregului, nu fragmentului. Nu ne oferă mai mult decît un diapazon. La Huxley, *Orb în Gaza* — text din Milton — fixează criza unui personaj a cărui existență se surpă. *Brief Candles* (*Scurte licăriri*), citat din *Macbeth*, plasticizează o condiție umană aplicabilă oricărei cărți și oricărui autor.

Titlul-citat pare a avea un iz mai intens de livresc. Nu totdeauna justificat. Aldous Huxley l-a practicat și în anii cînd — cu strălucire — părea strivit de povara

¹ W. Gombrowicz, *La Pornographie* (traducere G. Lisowski). *Le Monde en 10/18*, 1969, p. 8. În afară de textele pentru care se indică traducătorii, traducerea citatelor în volumul de față aparține autorului.

culturii și după criza lui mistică, în eforturile de a regăsi autenticitatea și simplitatea. Dar și un nonlivresc, cum a fost Faulkner, a împrumutat titluri din Shakespeare și din Biblie.

Obiectul scindat

Domnul consilier se ridică și își începe cuvîntarea pe care Flaubert o presară cu locuri comune și flori retorice, vorbește de „suveranul nostru, de regele nostru mult iubit, căruia nici o ramură a prosperității publice nu-i e indiferentă și care conduce cu o mînă în același timp atît de fermă și de înțeleaptă carul statului printre primejdiile neconținute ale unei mări furtunoase...” În sală, Rodolphe își începe ritualul seducției. Paragrafele alternează fragmentele cuvîntării și ceremonia premierii, reproduc șabloanele rostite de Rodolphe în succesiunea lor inevitabilă: „Există două morale... cea mărunță, obișnuită, a oamenilor... cealaltă, eternă, e peste tot, în jurul și deasupra noastră”. Obiecțiile și rezistența Emmei slăbesc. Pe scenă, Catherine-Nicoise—Elisabeth Leroux primește medalia de argint și 25 de franci premiu pentru 54 de ani de slujbă la aceeași fermă. Rodolphe și-a terminat formulele. „Nu mai vorbea. Se priveau... și pe nesimțite, cu moliciune, își împletiră degetele.”

Semnalată de la apariția cărții, scena comițiilor agricole e citată astăzi mai mult ca un gest de virtuozitate, ca o arie de coloratură a romanului. Eficacitatea acestei întreruperi a narațiunii prin intercalarea unui fond contrastant a fost, însă, înțeleasă și de naturaliști, și de prozatorii ulteriori, ostili naturaliștilor, dar care au știut să-l citească pe Flaubert. În *Nana* de Zola, în salonul doamnei Muffat, în mijlocul conversației care trece de la evenimentele mondene la Bismarck — amba-

sador al Prusiei în Franța Imperiului al II-lea — și la muzică — „Doamnei de Joncquy îi plăcea doar Weber, doamna Chantereau îi prefera pe italieni“ —, Fauchery și Vandevres se ocupă intens de invitațiile la supeul pe care Nana îl va da a doua zi. Anatole France a practicat în câteva romane alternarea de registre, ceea ce în limbajul teatrului ar corespunde scenei duble. În *Histoire comique*, pe scenă se repetă o piesă istorică, se rostesc replici solemne care reînvie conspirația generalului Mallet împotriva lui Napoleon. În sală, actorii schimbă înțepături și bîrfeli și Félicie Nanteuil simte crescînd în ea teama de Chevalier, amantul pe care l-a părăsit. Contrastul se accentuează în scena înmormîntării lui Chevalier. În timp ce versetele din *Dies Irae* „răsună ca o furtună“, convorbirile continuă, meschine și derizorii.

Alternarea registrelor, devenită procedeu curent al narațiunii moderne, împrumută din tehnica dramaturgului. Naratorul — tot mai estompat — se reduce la o privire frecvent ironică, lasă vocile să se confrunte. Pasul următor, și el demult făcut, este paranteza dialogată, intermediul scenic.

Și aici punctele de pornire pot fi căutate foarte departe. Dialogurile Antichității au fost reluate în Renaștere și de la zeii parodiați sau curtezanele lui Lucian se ajunge la Aretino la curtezanele care fac unei ucenice educația profesională. Deși conceput fără intenția reprezentării, dialogul suprimă actul narativ. Textul dialogat se substituie de la început și pînă la sfîrșit narațiunii. Echivalentul modern al dialogului practicat de Aretino, Cervantes, Diderot este schița convertită în scenetă. Caragiale n-a separat în culegerile sale de *Momente*, *schite*, *amintiri* — imprecizia titlului e semnificativă — schițele care simulează un demers narativ de scenete. „Simulează“, pentru că pasajele narrative au funcții de indicații regizorale, fixează un moment, un decor, indică un joc mimic. Situația intermediară a genului a fost confir-

mată de punerile în scenă. În culegerea „Minerva“, Caragiale a introdus, alături de piese, doar monologul *1 Aprilie*. Dar punerile în scenă ulterioare au ales titlurile indiferent de aparența narativă. *Căldură mare* și *Justiție*, *C.F.R.* și *Amici*. Dintre succesorii lui Caragiale, Tudor Mușatescu a propus același tip intermediar de texte, intitulându-și chiar un volum *Teatru la domiciliu*. Cam în aceeași epocă cu Caragiale, Courteline — cu un deceniu mai tânăr — și-a separat povestirile cu digresiuni pe alocuri prolixе (*Femmes d'amis*) de schițele-scenete (*Le Prix d'une gifle*, *La Série*).

Romanul total dialogat rămîne o raritate. *Jean Barois*, cartea de debut a lui Roger Martin du Gard, e insuficient de convingătoare literar. Dar fragmentul dialogat subzistă de secole. La toate nivelurile, servind narațiunilor cuminți și tradiționale, și unor texte de avangardă. Contesa de Ségur — inseparabilă ca spirit de caracteristic intitulată *Bibliothèque Rose* — a vorbit, despre și pentru „*les petites filles modèles*“, în cărți dialogate. Jules Renard a trecut frecvent de la narațiune la capitolul dialogat, în *Poil de carotte* sau *L'Ecornifleur*. Iar în secolul nostru, capitolul dialogat intervine, la Unamuno, în *Două mame*, una dintre cele „trei nuvele exemplare“, sau la Joyce, în imensa bacanală din *Ulyse*.

Schimbarea de registre, alternarea contrastantă sau fragmentul dialogat nu comportă modificări esențiale de optică. Naratorul și, în al doilea caz, mai propriu-spus, regizorul, rămîn exteriori și se situează la aceeași distanță. O formă de scindare și de reducere a obiectului narației este însă consecința adoptării exclusive a unui anumit unghi de vedere. Ea duce la alternativa caracteristică pentru o parte notabilă din proza secolului: descriere de comportări sau solilocviu.

De tipurile și dificultățile solilocviului se va ocupa alt capitol al încercării de față. Cît privește literatura comportării, să lăsăm laoparte coordonatele abundent

discutate : raporturile cu școala psihologică a lui Watson, ceea ce a dus la formula de „epică behavioristă”. Cu privire la scriitorii behavioriști, se poate constata obișnuita sinusoidă a aprecierilor. În cazul lui Hemingway, Steinbeck, Erskine Caldwell, supraaprecierile — evidente în privința ultimului — tind să fie înlocuite cu minimalizarea. Mareele gustului afectează bizar însăși atitudinea narativă. Când e raportată la Hemingway sau Steinbeck, mărginirea la notarea comportării pare devalorizată, fiind acceptată doar la atitudini înrudite, de filiație kafkiană sau aparținând mai recente „școli a privirii”.

Comportamentismul a iradiat puternic „paraliteratura”. Termenul se cere folosit și aici cu rezerve, într-un sens mai curînd geografic decît valoric, pentru că autenticitatea unui Dashiell Hammett nu mai cere pledoarii. Oricum, autori de enigmistică, literar incontestabili, ca Hammett, Chandler și un prea fertil fabricant în serie ca J. H. Chase, se mărginesc exclusiv la planul exterior.

Hemingway, care a utilizat adesea prima persoană narativă — în *A Farewell to Arms*, *The Sun Also Rises*, *To Have and Have not*, precum și în povestiri, evită artifiiciul de a elimina orice referire la o stare de conștiință. Dar asemenea referiri se pierd printre notațiile perceptibilului exterior, printre gesturi și cuvinte. Gîndurile, preocupările, afectele sînt enunțate rudimentar, se opresc la un prim strat pe care refuză să-l depășească. „Le aduse [sticlele], și am tras o dușcă din cea deschisă și am pus-o în față, lîngă cîrmă. Stătea acolo și mă uitam la el. Îmi părea rău pentru el și pentru ceea ce știam că trebuie să fac...”¹ „Un caz de conștiință” e tradus astfel în termeni decolorați, de la o distanță care neutralizează interioritatea. „Da, acum totul era simplu

¹ Ernest Hemingway, *To Have or Have not*, Scribners, 1953, p. 43.

în afară de Eddy... mă uitam la el și mă gîndeam, ce dracu, e ca și mort în halul în care se află, și pe urmă, eu sînt în regulă. Cînd îl găsisem pe bord, mă hotărîsem să scap de el, dar acum, cînd lucrurile mergeau atît de bine, nu aveam inima. Îl priveam cum zace acolo, și mă simțeam tare ispitit. Dar pe urmă m-am gîndit că n-are sens să strici totul și să faci ceva de care o să-ți pară rău după aceea. Apoi am început să mă gîndesc că nici nu era trecut pe lista echipajului și că o să trebuiască să plătesc amendă pentru că l-am luat și nu știam ce să fac.”¹

La Kafka, „exteriorizarea interiorității” se petrece și în narațiunea — dominantă — la persoana a treia, și în rarele exemple de narațiune la persoana întâi: „K... începea să considere obositor că i se vorbește tot timpul de nevinovăția lui... Dar se stăpîni și nu-l întrerupse.” (*Procesul*). „Dacă așa stau lucrurile, de ce să șovăi, de ce să mă tem de nepoftit, mai mult decît mă tem că nu-mi mai găsesc vreodată vizuina?... Iar acum, năucit de oboseală, cu capul atîrnînd, cu piciorul clătinîndu-se, pe jumătate adormit, mai mult bîjbîind decît umblînd, mă apropiu de deschizătură...” (*Vizuina*).

Polifonie

Jurnalul lui Philip Quarles, pe care Aldous Huxley l-a introdus în *Contrapunct*, după un probabil model gidean — romanul lui Huxley a apărut la trei ani după *Falsificatorii de bani*² — meditează asupra „muzicali-

¹ Ernest Hemingway, *To Have or Have not*, Scribners, 1953, p. 60.

² Jurnalul unui poet formează și substanța cîtorva capitole dintr-un roman anterior al lui Huxley — *Those Barren Leaves* —, apărut chiar în anul în care a fost publicată cartea lui Gide. Dar acolo însemnările au doar sporadic caracterul unui „jurnal de creație”.

zării ficțiunii". „Nu însă în maniera simbolistă, subordonând sunetele sensului..., ci în eșafodaj. Meditație asupra lui Beethoven. Schimbarea modurilor, trecerile abrupte. (Nota de majestuos alternând cu cea de glumă, ca, de pildă, în prima mișcare a *Concertului în si bemol major*...) Și mai interesante sînt modulațiile, nu numai de la o cheie la alta, ci și de la un mod la altul. Se anunță o temă, e apoi dezvoltată, schimbată, deformată, pînă ce — încă de recunoscut — se transformă complet. În succesiunea variațiilor, procesul e dus și mai departe. De pildă, acele variații incredibile asupra unei melodii de Diabelli... Cum descrii asta într-un roman? Trecerile abrupte sînt destul de ușoare. În timp ce Jones își omoară nevasta, Smith plimbă căruciorul cu copilul în parc. Alternezi teme. Modulațiile și variațiile sînt mai interesante, deși mult mai dificile. Un romancier reușește să moduleze, redublînd situațiile și personajele. Arăți cum mai multe personaje se îndrăgostesc sau mor sau se roagă în feluri diferite." „Sau viceversa, oameni asemănători confrunțați cu probleme diferite..."¹

Termenii de referință sînt alții. Tehnica aceasta „muzicală" în construcția epică („eșafodaj" e o traducere improprie) nuanțează un model ilustru și mai vechi. Contrastele ironice sînt marcate în romanul lui Huxley, care urmează destul de exact reflecțiile lui Quarles. Aventura Eleanorei Quarles, care — obosită de cerebralitatea lui Philip — e gata să-l accepte pe Everard Webley, e stopată de boala copilului ei. Spandrell și Illidge îl ucid pe Webley, în timp ce Eleanor îl îngrijește pe micul Phil, iar Quarles-senior o întîmpină — cu zadarnice eforturi de a-și păstra ținuta demnă — pe dactilografa venită să-l șantajeze. Virtuozitatea e prea vizibilă. Modelul tehnicii contrapunctate e cel al lui Gide, care a oferit și sugestia romancierului în roman, reflectînd la scrierea unui roman. Dar relația cu roma-

¹ Aldous Huxley, *Contrapunct*, II, E.P.L., 1966, p. 121—122.

nul lui Gide rămîne exterioară. Philip Quarles nu este un centru de coagulare ca Edouard din *Faux-monnayeurs*. E o „temă“, în sensul muzical al termenului, eventual un observator delegat de romancier să-l reprezinte în maniera lui Anatole France. Transpusă mai sofisticat, polifonia la care aspiră romanul lui Huxley e aceea obținută de epica rusă a secolului al XIX-lea. Huxley încearcă să traducă în limbaj propriu, care e limbajul analogiilor artistice și științifice, al „modulațiilor“ și al „experimentului“, universul multidimensional al lui Tolstoi și Dostoievski.

Polifonia creată de procedeul narativ — denumit, cu aproximație, al acțiunilor sau planurilor „paralele“ — e raportată în genere la capacitatea de cuprindere socială. Ea e evidentă și poate cea mai importantă, deși aria romanului social, așa cum se dezvoltă el în secolul trecut, e mai vastă decît aceea a narațiunii cu planuri paralele. În proza franceză, romanul social cunoaște cu Zola o cotitură — a remarcat-o Auerbach —, dar continuă să se concentreze în jurul unui personaj descendent al familiei a cărei „istorie naturală și socială“ și-o propune ciclul. În centrul lui *L'Assommoir* rămîne Gervaise, în *Germinal*, Etienne. Dar prin modul cum favorizează secțiunile transversale într-o societate, deși formula prin statismul ei e improprie, narațiunea cu planuri alternate îngăduie privirile panoramice.

La nivelul Tolstoi, polifonia a devenit o *summa* epică a omului în toate ipostazele, în momentele-limită — prințul Vasili avînd revelația neantului, denudat pentru cîteva clipe, umil, anxios — și în cotidian, a omului social și reflexiv — Pierre Bezouhov confruntat cu dragostea, istoria și ritmurile vieții. Continuatorii au vorbit de „romanul total“ sau — după formularea entuziastă a lui E. Muir — de „romanul romanelor“, de unicatul inimitabil pe care-l reprezintă *Război și pace*, dar au dat finalități diferite paralelismului epic,

după orientări și zone culturale. Istoria familiei Comăneșteanu, saga familiei Forsyte ori a fraților Thibault au același punct de pornire, uneori mărturisit în încercări critice (Duiliu Zamfirescu), în corespondență (Roger Martin de Gard).

Atentă la diversitatea și mișcarea obiectului, optica acțiunilor paralele e sobră, distanțată în efortul ei de a lărgi cuprinderea. Țelul e monumentalitatea, totalitatea, nu relativizarea. Vocile sînt consonante chiar cînd narațiunea se restrînge temporar la unghiul subiectiv. Zăcînd rănit pe cîmpia de la Austerlitz, Andrei Bolkonski trăiește euforii cosmice. Naratorul se estompează, chiar dacă întrerupe narațiunea, precum Tolstoi, pentru a ne propune considerații de filozofie a istoriei. Privirea lui e mereu atentă la întreg, la interrelaționare.

Polifonia tolstoiană nu implică decît arareori modificări de punct de vedere. Polifonia aparține obiectului, se întregește din consonanțele și disonanțele unei multiplicități de destine și evenimente. M. Bahtin a dat însă un sens particular termenului de roman polifonic, considerat caracteristic pentru epica lui Dostoievski: „Pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite, autentică autonomie a vocilor cu valoare plenară constituie într-adevăr principala particularitate a romanelor lui Dostoievski”¹. „Lipsa de contopire” este absența acelei unități care face să se încrucișeze, să se apropie și să se îndepărteze destinele la Tolstoi. Termenul metaforic, preluat din muzică, ar putea fi discutat pentru că unitatea e definitorie într-o configurație de sunete, dar observația lui Bahtin este esențială. Vocile dostoievskiene rămîn distincte, ca și opticile pe care le implică: „În operele lui nu evoluează o multitudine de caractere și destine, trăind în același univers obiectiv și trecute prin filtrul aceleiași conștiințe scriitoricești;

¹ M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, Ed. „Univers”, 1970, p. 8.

nu, între încheierea unitară a unui eveniment, aici se îmbină, fără a se contopi, o pluralitate de conștiințe egale în drepturi, cu universurile lor¹. (Ar fi pueril să transformi, indiferent de preferințe și opțiuni estetice, diferențele dintre Tolstoi și Dostoievski în ierahizare. Dar acest mod de a multiplica vocile narrative contribuie la rolul de precursor al lui Dostoievski. Influența lui se regăsește la André Gide, în ciuda atîtor diferențe de structură, formație, orizont, și explică fascinația pe care romancierul rus a exercitat-o asupra celui francez.)

Cerebralizat și eseistic, momentul Gide practică altă formulă armonică, atentă la relațiile parțiale, la disonanțe și contraste. Există aici și o preferință, și conștiința unei deficiențe. În corespondența cu Roger Martin du Gard, Gide a optat pentru Dostoievski, pe care l-a comentat pătrunzător, dar parțial, opunîndu-l lui Tolstoi. Dar capacitatea limitată de a plăsmui ficțiuni și de a face să se miște oameni l-a făcut să intituleze, numai după treizeci și cinci de ani de scris, o carte-„roman“. Formula cu care se autocaracterizează Philip Quarles al lui Huxley — „larg și lichid“ — i se aplică și lui Gide în povestiri, în proza poetică, în piese. Reacția din paginile jurnalului său de bătrînețe la lectura lui Zola e caracteristic ambivalentă, admirație și iritare față de amestecul de forță și simplism. Înaintea textului din jurnalul scriitorului, un pasaj — adesea citat — din *Falsificatorii de bani* propusese propria soluție polifonică. Edouard vorbește de romanul pe care îl pregătește fără plan prealabil, prin tatonare: „Va fi un roman fără subiect“. „Da, știu, ce spun acum pare stupid. Dacă preferați, să zicem că nu va avea un subiect. «O felie de viață», spuneau naturalistii. Cusurul principal al acestei școli a fost tăierea feliei

¹ M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, Ed. „Univers“, p. 79.

mereu în același sens : în sensul timpului, în lungime. De ce nu în lărgime sau în profunzime ? În ce mă privește, n-aș vrea să tai nimic. Înțelegeți-mă, aș vrea să introduc în romanul acesta totul. Nici o tăietură ca să-i reduc substanța aici, și nu acolo. De mai bine de un an, nu mi se întâmplă nimic pe care să nu-l torn înăuntru ori să nu năzuiesc a-l introduce : tot ce văd, tot ce știu, tot ce mă învață viața altora și viața mea.”¹

Tradusă în estetica romanului — cu inevitabila hiperbolizare a paradoxurilor —, etica gidiană a disponibilității și a refuzului de a alege ne propune „romanul total”. De fapt, confruntat cu scrierea în care se reflectă și pe care o reflectă, textul e, în primul rînd, refuz al arhitecturii simetrice și al organizării pe axa timpului, preferința pentru o mișcare liberă pînă la dispersare, neîngrădită de un subiect, de un grup de personaje.

Merită să mai fie amintite alte două texte cu rosturi programatice. Sînt distanțate în timp și foarte diferite ca ton.

„Prologul” lui Unamuno la cele *Trei nuvele exemplare* este din 1921, deci anterior romanului lui Gide. Textul n-a avut rezonanța imediată a *Falsificatorilor de bani* nici nu se referă, dealtfel, la condiția romanului, ci la aceea a personajului, „la realitatea intimă, realitatea reală, realitatea eternă, realitatea poetică sau creatoare a unui om”. Oliver Wendell Holmes remarcase, în *The Autocrate of the Breakfast Table*, că atunci cînd Ion stă de vorbă cu Toma, există trei Ioni și trei Toma : Ion cel real, cunoscut doar de creatorul său, Ion ideal al lui Ion, niciodată identic cu cel real, uneori foarte diferit de acesta, Ion ideal al lui Toma, care nu e niciodată Ion cel real, nici Ion al lui Ion, și e adesea foarte deosebit de ceilalți doi. Simetric, există Toma real, Toma

¹ André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, XXXII, Ed. „Gallimard”, 1926, p. 238.

ideal al lui Toma, Toma ideal al lui Ion. Unamuno propune altă cale „decît aceea a intelectualistului american Wendell Holmes: în afară de ceea ce sîntem pentru Dumnezeu — dacă sîntem ceva pentru Dumnezeu, în afară de ceea ce sîntem pentru ceilalți și de ceea ce credem că sîntem, există ceea ce am vrea să fim“. Restul „prologului“ accentuează o ipostază: „omul cel mai real, *realis* cel mai *res*, în cea mai mare măsură lucru, adică în cea mai mare măsură cauză (doar cel ce acționează există) — este cel ce vrea să fie sau nu vrea să fie creator“¹.

Transpusă epic, multiplicitatea ipostazelor se traduce în acel tip de polifonie care confruntă comportările, straturile, măștile unor personaje unificate doar prin starea civilă. Precursor este și aici Dostoievski, cu „spiritul subteran“. Teatrul și romanul ultimei jumătăți de secol sînt obsedate de căutarea sau de negarea identității. Polifonia se metamorfozează în acest sens. La un deceniu după prologul și nuvelele lui Unamuno, Virginia Woolf va alterna, în *Valurile*, șase voci diferite și uniformizate, care se caută neliniștite și se percep una prin alta.

Pentru aspirațiile lui Lawrence Durrell, mai semnificativă decît însemnările personajului său, romancierul Pursenwarden, este scurta prefață la *Balthazar*, al doilea volum al „Cvartetului Alexandria“.

Tonul e solemn pînă la infatuare și, în ciuda unor formulări bagatelizatoare, surprinzător de lipsit de umor. „Literatura modernă nu ne oferă Unități, așa că m-am întors spre știință și încerc să întregesc un roman pe patru planuri, a cărui formă e bazată pe postulatul relativității.

¹ Miguel de Unamuno, *Trois nouvelles exemplaires et un prologue* (trad. J. Carson et M. Pomès), Ed. du Sagittaire, 1925, p. 26.

Trei laturi ale spațiului și una a timpului constituie rețeta de supă mixtă a unui continuum. Cele patru romane urmăresc această schemă.”¹

Relativitatea e din nou invocată pentru a explica transformarea modurilor narative. „Relația obiect-subiect este atât de importantă pentru relativitate, încât am încercat să construiesc romanul și la modul subiectiv, și la cel obiectiv. Partea a treia, *Mountolive*, e un roman pur naturalist, în care naratorul din *Justine* și *Balthazar* devine un obiect, adică un personaj.”²

Prefațatorul apără originalitatea demersului său epic, prevenindu-ne că „nu e vorba de metode proustiene sau joyceene — pentru că acestea, după părerea mea, ilustrează durata, nu spațiul-timp”. Cu o justificată aprehensiune a ridicolului, Durrell constată că „aceste considerații sună poate întrucîtva lipsite de modestie ori chiar pompoase”, dar apără interesul experimentului, încercarea de a „descoperi un aspect morfologic care ar putea fi pe drept denumit «clasic» pentru vremea noastră”.

Nu e cazul să discutăm detaliat acoperirea literară a afirmațiilor. Se poate remarca în trecere că apelul la Einstein pune în mișcare un arsenal disproporționat pentru a justifica multiplicarea opticilor, care, în primele trei romane, luminează diferit același mod de întâmplări și relații: „Primele trei părți se desfășoară spațial... și nu sînt legate într-o formă serială. Timpul e oprit. Numai ultima parte e o adevărată continuare.”³ Confruntat cu textul lui Unamuno, în afară de diferențele de ton și de obiect, e izbitoare accentuarea nu a complexității, ci a relativității, chiar dacă analogia cu continuumul einsteinian simplifică derizoriu.

¹ Lawrence Durrell, *Balthazar*, Note, Cardinal Edition, Dutton, 1958, p. 1.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Dacă îl lăsăm laoparte pe Durrell — semnificativ doar ca veleitate inovatoare, supraapreciat de o modă și supraapreciindu-se — proza de după *Falsificatorii de bani* e populată de texte de altă calitate, în care multiplicarea vocilor operează în toate sensurile pentru a închea un univers sau o mitologie, pentru a proiecta întrebări și neliniști. Unghiurile subiective adoptă gramatical persoana întâi — în *Valurile Virginiei Woolf*, în *Zgomotul și furia* și *Pe patul de moarte* etc. ale lui Faulkner — sau a treia, la Virginia Woolf în *Mrs Dalloway* ori *Spre far*, în cele mai multe dintre cărțile lui Faulkner, la Kafka... Devin act confesiv. Cele șase voci din *Valurile* au fost interpretate ca o formă de solilocviu, ca inflexiuni ale unei voci unice. Textul, care diferențiază atitudinile Rhodei, ale lui Bernard și Jimmy, dar nu le diferențiază timbrele, refuză orice caracterizare categorică. Persistă obsesia timpului devorator. Cu un sfert de secol înainte de Durrell, fără ambiția de a crea echivalențe narrative pentru continuumul einsteinian, dar de un decis experimentalism, un roman de pe la 1930 concentrează aspirațiile polifonice ale vremii noastre. În anii care au urmat trilogiei lui Dos Passos, mobilitatea epică a fost împinsă pînă la dispariția vreunui punct fix, precum în *Histoire* de Claude Simon. Fragmentarea programatică are la Dos Passos o consecvență pe măsura obiectivului foarte vast, mărturisit de titlu. Monumentalitatea noului „roman fără erou“, al romanului despre S.U.A., trimite la Balzac, model mereu incitator. Dar replica americană dată *Comediei umane* e concentrată asupra noutății tehnice. Virtuozitatea etalată n-a fost lipsită de riscuri, a devenit etichetă, și trilogia lui Dos Passos e adesea menționată doar sub această perspectivă a experimentului. E meritul lui Claude-Edmonde Magny¹ de a fi căutat să extragă semnificațiile mascate de jocul tehnic. Dominanta pro-

¹ *L'Age du roman américain*, Ed. du Seuil, 1948, 1957.

pusă — „timpul mort, în care se mișcă personajele lui Dos Passos“, „timpul obiectiv, inexorabil, cvasi-spațializat, al societății“ — suportă discuție. E drept că trilogia *S.U.A.* poate oferi exemple ale pomenitei viziuni „de sus în jos“. Personajele sînt umbre minuscule pe fundalul istoriei. Dar opticile complementare completează perspectiva diminuată, o confruntă cu altele.

Că inovația tehnică nu e fetișizată la Dos Passos, o confirmă și rezonanțele pe care ciclul le-a avut destul de rapid în proza europeană. Nu cunosc roman notabil care să fi încercat să reia literal procedeele de fragmentare ale scriitorului american. Sartre, care l-a comentat în pagini memorabile, a căutat să creeze în al doilea volum al propriei lui trilogii — *Les Chemins de la Liberté* — viziunea panoramică a Europei într-un moment de criză. *Le Sursis* se petrece în 1938, în timpul Munchenului. Narațiunea se pulverizează, trecînd de la o frază la alta, din Franța în regiunea sudetă a Cehoslovaciei sau în Spania aflată în al treilea an al războiului civil. Alternările nu lipsite de artificiu sînt un ecou îndepărtat al mobilității din ciclul *S.U.A.* La Pavese, admiratorul lui Dos Passos și traducătorul lui în italiană, distanțarea e mult mai mare. Influențele în tehnica narativă — practic imperceptibile.

Tehnica minuțioasă a ciclului *S.U.A.* n-ar fi putut genera decît epigonismul. Claude-Edmonde Magny a considerat drept o curiozitate faptul că în cărțile ulterioare ale lui Dos Passos, *Aventurile unui tînăr* și *Nu-măru! Unu*, se observă un soi de regresie în raport cu procedeele din *Big Money*, o reîntoarcere la „formula tradițională, individualistă a romanului, centrată asupra unui personaj, amputată de elementele care îl integrau într-o narațiune impersonală.“¹ Dar tehnica

¹ Claude-Edmonde Magny, *L'Age du roman américain*, ed. 1957, p. 150.

din S.U.A. nu evită izul de laborator și repetiția ar fi putut împinge la autopastișări.

În afară de o formă proprie de monolog interior, ciclul S.U.A. practică o variantă moderată de narațiune behavioristă, un montaj de fapte diverse și de extrase din presă, de asemenea biografii poetice. Eterogenitatea e intenționată. Monologul interior, în care identitatea vocii e adesea enigmatică, contrastează cu tonul imperturbabil din capitolele propriu-zis narative și e desemnat sub titlul generic de *Obiectivul camerei de filmat* (*The Camera Eye*). Montajul de fapte diverse, intitulat — și el generic — *Jurnalul cinematografic* (*Newsreel*) și schițele biografice creează ambianța istorică.

Fragmentarizarea se produce prin întretăiere și alternare. Capitolele narative se fixează pe rînd asupra personajelor, le reiau sau le abandonează definitiv. Cele patru tipuri de capitole se întretaie fără simetrii uniformizatoare. Prima parte a *Paralelei 42* e astfel structurată: *Newsreel I*, *The Camera Eye* (1), *Mac*, *The Camera Eye* (2), *Mac*, *Newsreel II*, *The Camera Eye* (3). În părțile următoare, narațiunea trece de la Mac la Janey, apoi la J. Ward Morehouse și la Eleanor Stroddard, se reîntoarce la Janey, la Mac. Biografiile se opresc asupra lui Luther Burbank (*The Plant Wizard*) iar în *The Big Money*, a treia parte a trilogiei, asupra lui Fred Taylor, inventatorul eficienței industriale, a lui Henry Ford, dar și asupra lui Frank Lloyd Wirght, patriarhul noii arhitecturi, „nelipsit de onoruri în afară de patria sa”. Căci biografiile-poem refuză ambiguitatea celorlalte planuri, sînt fie sarcastice, fie entuziaste.

Opticile se multiplică cu fiecare plan narativ. Spre deosebire de biografiile personajelor istorice, care creează o componentă lirică, biografiile imaginare narează parcurgînd o arie restrînsă, percepută de la nivelul personajului. Împrumută optica lui Mac sau a lui Janey

pentru a crea un efect distanțator și diminuant. Sînt false unghiuri subiective, ininteligibile în afara contextului creat de montajele de știri sau de glasurile interioare. Pulverizarea cărții care pare la prima vedere principala inovație propusă de Dos Passos pierde din importanță, devine mijlocul de a pune în contrast și confrunța. Tehnica cinematografică domină.

Timp și timpuri

Peisajul epic contemporan pretinde referiri — chiar parțiale și adiacente — la două zone de întrebări oboșite prin suprasolicitare: timpul în epică și influența filmului. Sînt probleme-cheie care au suferit procesul de șablonizare pe care reflecția teoretică și critică îl cunoaște ca și literatura însăși. Listele bibliografice te fac să eziți să mai revii la zona atît de populată de eseuri, articole și lucrări de doctorat. Presiunea locurilor comune, care circulă prea puțin travestite, și a modelelor verbale se percepe ca o amenințare. Cînd analizează o narațiune modernă —, cîte cronici rezistă la inevitabilele metafore despre secvențe și mișcările camerei de filmat? Cîte variații se pot număra la ideea banalizată și incontestabilă că „timpul a devenit personajul principal” în epica contemporană?

Și totuși, modificările de puncte de vedere narative sînt ininteligibile în afara prezenței obsedante a duratei. Și, cît ar fi de dilatată, confundată cu mobilitatea însăși, relația dintre film și optica narativă e și ea inevitabilă. Să ne limităm la cîteva puncte indispensabile.

În literatură, obsesia timpului, în primul rînd, interior, dar nu numai interior, e raportată justificat la modificări de structură culturală, care au diferențiat conceptul, au opus timpul matematico-fizic, măsura-

bil și reversibil, timpul istoric, biologic, psihologic etc. E posibil și un demers critic, care să caute corespondențe și zone de influență literară pentru fiecare dintre metamorfozele provocate de accentul pus pe câte o zonă a cunoașterii. „Descoperirea” literară a istoriei a fost inseparabilă de orice privire de ansamblu asupra preromantismului și romantismului. De la Thibaudet încoace, a fost identificată — uneori supraevaluată — influența bergsonismului asupra romanului.

E greu de vorbit despre o influență directă a unei viziuni biologizante în ritmul narativ, despre un „timp biologic” al epicii, similar celui care se percepe în literatura „fluxului de conștiință”. Fundalul biologic s-a tradus la Zola în modul cum și-a construit ciclul. Modelul balzacian a fost și aici revizuit; clasificării în scene și studii i se substituie parcurgerea — generație după generație și ramură cu ramură — a unui arbore genealogic. Din punct de vedere narativ și stilistic, modelele principale rămân pentru Zola observația balzaciană și, mai ales, detașarea flaubertiană. L. Reymont recurge și el la un model biologic, atunci când urmărește în *Țăranii* succesiunea anotimpurilor. Glasurile din *Ion* au semnificații similare. Dar „corpul sferoid” pe care îl sugerează primele două romane ale lui Rebreanu — hora de duminică cu care începe și se încheie *Ion* sau cele două execuții din *Pădurea spînzuraților* — nu suportă o simplă etichetă biologică.

Exemplele memorabile, în care substanța narativă trimite la particularități de ordin biologic, sînt convertite în diferențe de timp interior. Tolstoi nu poate fi citat printre bergsonienii „avant la lettre”. Dar în dimensiunile tolstoiene se pot găsi anticipări surprinzătoare, de felul celor pe care psihanalistii le-au descifrat la Shakespeare. În *Învierea*, Nehliudov își reamintește de zilele care au precedat întâlnirea cu Katiușa: „Trăia atunci entuziasmul unui tînar care pentru prima oară își dă seama de toată frumusețea și de toată însemnă-

tatea vieții... Și adesea noaptea, mai ales în nopțile cu lună, nu putea dormi, îl ținea treaz bucuria tinerească de viață care sălășluia în el; se plimba atunci în grădină pînă dimineața, dînd frîu liber visării." E timpul mai plin al tinereții, sînt diferențele de ritm între timpul fizic și cel biologic, pe care acum cîteva decenii un medic filozof le-a dedus din durata de cicatrizare a rănilor.

Timpul biologic sau istoric — astfel, reacțiile ambigue ale prințului de Salina (*Ghepardul*) —, toate celelalte diferențieri — în raport cu uniformitatea timpului matematic — se cer traduse în categoriile proprii narațiunii.

La Dos Passos opoziția dintre timpul individual al personajelor cu orizontul limitat, cu iluziile ce se destramă, e opus istoriei prin însăși arhitectura cărții, prin modul cum capitolele biografice alternează cu montajele de fapte diverse. Marin Preda realizează confruntarea prin traiectoria memorabilului său personaj. Ilie Moromete speră mereu că va putea ocoli greutățile și că timpul va fi „răbdător". Istoria îl dezmente, și iluziile lui se prăbușesc în finalul precipitat al primului volum.

Atitudinile și opticile narrative nu pot fi separate de configurația culturală care le condiționează. Proust nu poate fi rupt de durata bergsoniană, nici Joyce sau Virginia Woolf de William James, și de „*stream of consciousness*". Dar izolarea unei relații prin fragmentarea seriei literare și a celei filozofice sau psihologice e tot atît de simplistă ca și aceea — corespunzătoare — binecunoscută și denunțată drept sociologism. Proust, conceput ca exponent literar al bergsonismului, reprezintă un adevăr parțial, izolat, dat la rindea. Perspectiva exclusiv retorică și clasificatoare forțează faptele într-un sens simetric opus, rotunjește și atenuează diferențele. Înrudirile de procedee narrative între mai mulți prozatori englezi și francezi din seco-

lul al XVIII-lea și cei din secolul nostru — semnalate de Jean Rousset — nu îngăduie suprapuneri decât printr-o excesivă și decolorată formalizare. Dar păstrând în penumbră diferențele de configurație culturală, care se descifrează în filigran în tehnica narativă, e necesar să rămânem înăuntrul acestei tehnici și să căutăm în această arie relațiile, opozițiile, eventual mutațiile.

Nu vom putea găsi nici în privința timpului — fie că se referă la timpul narării, fie la cel al naratului, al substanței narrative sau la timpul percepției — simetrii liniștitoare, istorice ori sistematice. Încercarea de a opune un timp al narațiunii moderne altuia al narațiunii vechi se lovește în primul rînd de aproximativul celor două determinative. E infirmată și de foarte diferitele categorii pe care le include epica veche. Timpul mitului și timpul basmului sînt amîndouă nedeterminate. Dar miturile configurează situații ireversibile, condiționate unele de altele: răpirea Elenei, blestemul Atrizilor. Basmul poate fi reversibil pe largi parcursuri: apa vie, vrăjile se opun stazei, neagă moartea. Titlul unui basm din culegerea Ispirescu — *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* — caracterizează, la limită, deosebirea.

În transformările narațiunii, conservarea ordinii cronologice trasează o frontieră. Chiar cînd, în aparență, împrumută o ordine subiectivă și folosește prima persoană, romanul și narațiunea memorialistică de după Renaștere, ca și nuvela pre- și postrenascentistă, respectă aceeași ordine ca și epopeea, basmul, balada.

Jean Rousset semnalează un text semnificativ al abatelui Prévost: „Într-o pagină importantă din *Cleveland*, Prévost face o mărturisire ciudată: admite că «ordinea evenimentelor» e stingheritoare pentru el și începe să viseze la o narațiune care, dimpotrivă, s-ar supune unei ordini subiective, guvernată fiind doar de stările interioare ale naratorului. «Regulilor narrative», «îndatoririlor istoricului» le opune deodată «starea su-

flutului meu» ; Cleveland e un om care își amintește... de ce să nu povestească ascultînd de ordinea în care amintirile îi apar în minte ? Acestea s-ar ivi nu în succesiune cronologică, ci după o organizare subiectivă, cea a experienței actuale a naratorului, care re trăiește neno-rocirile trecute ca o masă uniformă, toate fiind pre- zente simultan în conștiință, fără să poată distinge în- tre ele anterioritatea ori posteritatea.¹ Ordinea ar fi a intensității : „Neputîndu-mi înfățișa dintr-o dată toate nefericirile, cele mai puternice se ivesc mai viu în memorie sau măcar pe ele aș dori să le descriu mai în- tîi”. Romancierul se joacă cu o idee ce-i pare ireali- zabilă : „Voi continua totuși să urmez cursul întîmplă- rilor”². „Va trebui să-l așteptăm pe Sterne cu al său *Tristram Shandy* — precizează Rousset — pentru a vedea un roman ordonîndu-se în întregime după în- săși mișcarea spiritului naratorului”.³ Dar la Sterne, ca și la Diderot, din *Jacques le fataliste*, substratul nara- tiv devine pretext, accentul se deplasează spre actul narării, digresiunea, întîrzierile, spiralele sînt firești. E o autodizolvare a narațiunii și a ficțiunii, care se cere discutată aparte. Ne aflăm la antipozii ponderii su- biective a evenimentelor la care a visat Prévost.

Ordinea cronologică e respectată și de memorialiștii secolului al XVIII-lea. La extravertiți, ca Lorenzo da Ponte sau Casanova, atenți la culorile spectacolului evocat și prea puțin tentați de introspecție, nici măcar asociațiile nu permit digresiuni care să răstoarne crono- logia. În mai multe rînduri Casanova ne previne că va reîntîlni în cutare loc și în cutare an pe cel despre care ne vorbește. Nu anticipează însă și numeroase dintre aceste făgăduieli rămîn neîndeplinite. Întoarse spre eul dilatat, confesiunile lui Rousseau se păstrează și ele în rama cronologică.

¹ Jean Rousset, *Narcisse romancier*, p. 131.

^{2,3} *Ibidem*, p. 132.

Înăuntrul seriei cronologice se ivesc de timpuriu puncte de vedere schimbate, cu alternările de perspectivă pe care le antrenează. Ele sînt prelungite de jocul prezent-trecut, de trecerea pe rînd în prim-plan a conținutului narativ ori a actului narării — și deci a momentului cînd ni se narează cu unghiul său propriu, cu filtrul lui colorat. Chiar în texte scrise la persoana întîi, în opoziție cu trecutul detașat de povestitor, narațiunea punctează reacții la întîmplări a căror rememorare e tulburătoare. Retrospectivele, apărute încă din epopeea antică, și narațiunile intercalate din *Divina Comedie* stăruiesc asupra reacțiilor naratorului. În tăcerea atentă a ascultătorilor, Enea începe cu afirmația că evocarea reînvie durerea — „*jubes renovare dolorem*” —, că în momentele terifiante „se îngrozește povestind”. Francesca da Rimini vorbește de intensitatea durerii cu care își amintește în nenorocire de vremea fericirii. Povestirea ei e lamentare — „*farò come colui che piange e dice*” — și clipa sărutului e narată într-un strigăt — „*egli che mai da mè non fia diviso*”.

Liricizare ori filtru selectiv, prezentul participă astfel la narațiune, fără raportări explicite, adesea doar printr-un detaliu stilistic, un „*horresco referens*”. Întîmplările și cronologia rămîn pe prim-plan. Se creează o situație narativă diferită de depănarea evenimentelor revoluate ori de diminuarea prezentului. Cel mai frecvent este practică povestirea unui trecut încheiat. Este indeterminat în basm sau epopee, bine localizat în contextul unei biografii ori autobiografii, precum în primele romane de după Renaștere, denumite uzual „primele romane moderne”. Mai rar narațiunea e fixată în prezent în jurnalul intim și, ceva mai tîrziu, în proza epistolară. Jean Rousset a exhumat un jurnal de călătorie de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, al lui Robert Chasles, și l-a comentat minuțios ca pe un „jur-

nal intim fără voie”¹. Dar jurnalele cunoscute ale Restaurației engleze (Pepys, Evelyn) sînt cu cîteva decenii anterioare. Autosondajul lipsește în aceste texte fără finalități literare, gîndite în primul rînd ca mărturii. Dar — mai cu seamă la Pepys — autoportretul se reconstituie „fără voie”, din ingenuitatea consemnării.

Între cei doi poli, jocul prezent-trecut e aproape inevitabil în memorii și în ficțiunea memorialistică.

Trebuie consemnat că respectarea cronologiei mai îngăduie și altă variabilă decît aceea — esențială — a relației dintre timpul narării și timpul naratului. Am pomenit de polifonia pe care o descoperă literatura epistolară, cea care practică efectiv dialogul. Dar înaintea lui Crébillon-fiul și a lui Laclos, înainte de a construi romanul din „corespondențe editate”, narațiunea la persoana a treia confruntă mereu în *Don Quijote* două puncte de vedere opuse. Bunul-simț plat se opune fanteziei delirante. Sancho e mereu sedus, capitulează temporar, reîncepe să protesteze. Optica autorului rămîne enigmatică, dînd textului multiplicitatea de interpretări posibile.

Timpul modifică și altfel punctul de vedere al naratorului decît prin confruntarea bruscă dintre prezent și trecut. Cronologia e păstrată, unghiul subiectiv nu dislocă încă porțiuni ale povestirii, așezîndu-le în moduri aparent arbitrare. Dar punctul de vedere al naratorului se modifică după etapa narată, întîmplările sînt privite cu ochii de atunci. Modificarea aceasta în modul de a povesti se produce tîrziu și nuanțat, fără rupturile și montajele pe care le va practica proza secolului al XX-lea. Punctul de vedere în romanul picaresc este fix. În principiu e optica unui capăt de drum. Aventurierul îmbătrînit, ajuns la un stadiu stabil, își deapănă

¹ *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales par une escadre de six vaisseaux commandée par M. Du Queue, depuis le 24 février 1690 jusqu'au 23 août 1691, par ordre de la Compagnie des Indes orientales*, în J. Rousset, op. cit., p. 92—96.

experiențele. „În principiu“, pentru că flexibilitatea picaro-ului, capacitatea lui de a se adapta la împrejurări estompează optica experienței. Ea intervine câteodată moralizator, precum în câteva cărți neopicarești din veacul al XVIII-lea, în *Gil Blas*, în *Moll Flanders*. În cea din urmă, comentariile virtuozose care însoțesc nararea faptelor deșuchiate au și rezonanțe ironice.

Rousseau a intuit diferența de puncte de vedere. A insistat asupra farmecului unui text naiv de cîntec auzit în copilărie, conștient că farmecul s-ar spulbera dacă ar regăsi versurile uitate. Dar în *Confesiuni* optica este mereu crepusculară, armonica principală e nostalgia.

Odată cu maturizarea naratorului, modificarea de unghi începe să apară în romanele cu structură autobiografică ale lui Dickens. Cele câteva priviri retrospective din capitolele astfel intitulate sînt în *David Copperfield* insule într-o narațiune care privește întîmplările cu optica personajului din epoca în care le trăiește. Reîntîlniți la maturitate, frații Murdstone nu vor fi priviți cu simpatie. Rănile copilăriei sînt vii, chiar și pentru naratorul adult. Dar tatăl vitreg și sora lui și-au pierdut dimensiunile monstruase, de fantasme. În *Marele speranțe*, optica lui Pip se surpă brusc cînd naratorul află care este izvorul adevărat al prosperității lui. Multe dintre evocările autobiografice din a doua jumătate a secolului trecut și din primele decenii ale secolului nostru se mențin, însă, la optica naratorului din momentul narat : povestirile de debut ale lui Tolstoi (*Copilăria, Adolescența, Tinerețea*), cele patru cărți despre Pierre Nozière ale lui France. În ultimele, perspectiva crepusculară e punctată cu efecte muzicale, cu puneri în contrast. Universul micului Pierre care identifică în jurul lui locurile din Vechiul Testament e clasat cu un zîmbet în muzeul erorilor umane, alături de cosmologia ptolemeică. Inserarea fantasticului în cotidian din *Le Grand Meaulnes* se obține tot prin fixarea unghiului

narativ. Povestitorul își privește pînă la capăt prietenul cu admirația supusă cu care l-a întovărășit după prima lor întâlnire. Sînt tipuri stilistice profund diferite, care practică aceeași optică a narațiunii, conservă toată ordinea cronologică.

Cronologia este efectiv abandonată în ceea ce se numește curent „dislocarea” timpului, de fapt intervertirea momentelor, într-o ordine care nu mai e aceea a evenimentelor. Fenomenul e prea bine cunoscut, ceea ce ne scutește să revenim asupra coordonatelor lui generale. După Proust, de la ordinea asociativă, răsturnarea cronologică ajunge un motiv obsesiv al criticii și teoriei literare. Fenomenul interesează, evident, și sociologia literaturii prin aspectul modă. Se poate remarca mai rara pătrundere a acestui mod narativ în regiunile paraliterare ale reportajului sau romanului de detecție, care au asimilat totuși, în formule simplificate, alte procedee considerate sofisticate — narațiunea monologată, relatarea neutră, dosarul etc. Timpul dislocat, cu cronologia lui răvășită, cere lectorului un efort de reorganizare și confruntare a segmentelor, asemănător cu acela presupus de mai multe direcții din plastica secolului al XX-lea. Romanul polițist sau reportajul își asumă mai rar riscul ermetizării. Devenită însemn al modernității, dispersarea momentelor se ivește însă curent în proza medie, uniformizînd tendințele de singularizare. Este probabil că o anchetă răbdătoare asupra textelor de debut în roman ar confirma acest proces de retorizare și de convenționalizare a unei tehnici narrative care a stîrnit atîtea polemici prin 1926.

Intervertirea cronologiei e identificată cu predominarea opticii subiective. Tradusă în termenii unei alte viziuni estetice și psihologice, se actualizează ideea cu care s-a jucat Abatele Prévost fără a încerca s-o pună în practică. Ordinea e impusă de ponderea impresiilor, respectă logica internă a narației. Multiplicarea punctelor de vedere ale aceluiași narator — unitar ca stare

civilă, divers psihologic și estetic — și alternarea monoloagelor creează o infinitate de modalități. Ceea ce în proza anterioară era construit prin alternare, se amestecă, se întrepătrunde enigmatic. În literatura picarescă, naratorul își aprecia didactic din perspectiva prezentului acțiunile și experiențele, pe când memorialistul preromantic le considera nostalgic. Instalat în trecut, narând trecutul la prezent, povestitorul autobiografic al lui Dickens sau France avea să redevină în câte o paranteză adultul care privește înapoi. Efectul era ironic — sagacitatea obosită a experienței își contempla naivitatea din trecut — ori o variațiune pe tema „*la-buntur anni*”. Opoziția era explicită și rațională. „*Prévost — observă Rousset — nu e un autor din secolul al XX-lea, nu se poate hotărî să nareze obscurul în mod obscur, trebuie să acorde cititorului lumini care lipseau eroului.*”¹ Experiența unui secol de epică a atenuat efortul cvasipedagogic de a explicita cititorului enigmaticul, de a lumina umbrele interioare. Dar punctul de vedere al adultului care își rememorează trecutul, al copilului sau al tânărului care îl trăiește rămân distincte la France ca și la Rousseau. Proza poetizată a lui Alain Fournier se păstrează înăuntrul viziunii adolescente, aureolează cotidianul. Odată cu Proust, alternările memorărilor devin tot mai rapide. Structura de moralist îl împinge mereu pe narator să expliciteze, fără a sacrifica individualitatea clipei și a senzației. Comparațiile lui Proust — abundente și uimitoare — reușesc să rezolve aparenta antinomie. Apropie, clasează, conservă în același timp unicitatea, savoarea unei impresii sau a unei atitudini. „*Comme le duc se gênait fort peu avec ses invités (de qui et à qui il n'avait plus dès longtemps rien à apprendre), mais beaucoup avec moi dont le genre de supériorité, lui étant inconnu, lui causait un peu le même genre de respect qu'aux grands*

¹ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 130.

seigneurs de la cour de Louis XIV les ministres bourgeois, il considérerait évidemment que le fait de ne pas connaître ses invités n'avait aucune importance, sinon pour eux, du moins pour moi et tandis que je me préoccupais à cause de lui, de l'effet que je ferais sur eux, il se souciait seulement de celui qu'il ferait sur moi."¹ Perioada inventariază mobilele, are o structură explicativă, accentuată de comparația cu situația miniștrilor burghezi la curtea lui Ludovic al XIV-lea, dar fixează — în unicitatea ei — atitudinea ducelui de Guermantes față de oaspetele său, artist și „roturier”.

Fără structura de moralist a lui Proust, Virginia Woolf, Faulkner sau autorii actuali de romane experimentale renunță la inteligibilitatea imediată, decid să spună în mod obscur obscurul. În fața unor astfel de texte e adesea dificil să stabilești cine vorbește. Auerbach a arătat-o în analiza unui fragment din *Spre far* al Virginiei Woolf.

Dislocarea momentelor narative pare inseparabilă de timpul subiectiv. Relația poate fi însă indirectă. Optica unui personaj poate masca o narațiune la persoana a treia. Multiplicitatea textelor și situațiilor cunoaște și forma narativă în care ordinea evenimentelor se răstoarnă cu rosturi mai curînd expresive decît pentru a traduce un punct de vedere anumit, clar identificat. Serii temporale întretăiate din *Orașe și ani* de Konstantin Fedin nu pot fi raportate la viziunea vreunui dintre personaje. În arhitectura neliniștită a cărții se percepe tumultul anilor războiului civil, care provoacă mutații în caractere și în relații. După un deceniu, *Orb în Gaza* de Huxley practică o tehnică similară, probabil fără raport cu romanul de debut al lui Fedin. Huxley ezită între construcția contrapunctică de filiație gideană — intercalînd și aici pagini din jurnalul lui Anthony Bea-

¹ M. Proust, *Le côté de guermantes*, II, Ed. „Gallimard”, p. 104—105.

vis — și concentrarea în jurul unui personaj aflat în criză morală. În acest roman dislocarea timpului este o proiecție — prea simetrică — a năruirii unui univers interior. Subtextul autobiografic nu e ascuns. Cotitura din existența spectatorului sceptic, care a fost Anthony Beavis, corespunde cu orientarea mistică a creatorului său.

Paralel cu răsturnarea cronologiei, narațiunea contemporană cunoaște și încercarea de a o aboli, de a regăsi un timp indeterminat, metamorfoza modernă a feericului și miticului. Căile sînt și aici diferite și sinuoase, cu numeroase încrucișări. Mai multe ar putea fi corelate sub eticheta destul de aproximativă de „spatializare a timpului”. Să rezistăm tentației de a ne opri asupra analogiei cu *continuum*-ul einsteinian pe care l-am văzut invocat de Durrell, pentru un ciclu trecînd de la narațiunea sincronă la aceea tradițional evolutivă. Dar spațiul traduce durata sau o pune în paranteză.

Georges Poulet a analizat convingător o dimensiune nonbergsoniană a lui Proust, devenit într-o caracterizare șablonizată bergsonianul prin excelență al prozei moderne. „E ciudat că acela care a fost atît de adesea transformat într-un discipol al lui Bergson a adoptat, probabil fără să-și dea seama, o poziție diametral opusă. În timp ce gîndirea lui Bergson denunță și respinge metamorfoza timpului în spațiu, Proust nu numai că o acceptă, ci revine la ea, o împinge la forme extreme, face dintr-însa unul dintre principiile artei sale. Juxtapunerii simplificate, spațiului intelectual condamnat de Bergson, el le opune o juxtapunere eficace, un spațiu estetic în care momentele și locurile — ordonîndu-se — încheagă opera de artă, ansamblul rememorabil și admirabil”¹. La Proust sonata lui Vinteuil e redescoperită și identificată în maniera în care tatăl naratorului îi îndemna pe ai săi să recunoască apropierea de locurile

¹ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Ed. „Gallimard”, 1963, p. 10.

familiare tocmai în clipa cînd se credeau rătăciți. „Personajele proustiene străbat timpul și se metamorfozează fiind situate nu numai într-un loc, ci și într-un sistem de locuri, unele reale, altele imaginare.”¹ Toate exemplele propuse de Poulet sprijină altceva decît o simplă corespondență timp-spațiu.

Neoalegorismul contemporan convertește timpul în spațiu cu semnificații diferite. Ele au de obicei obișnuitul coeficient de ambiguitate, dar converg spre o punere în discuție, spre o imobilizare a timpului. Așteptarea lui Godot e imobilizare pe ambele axe. Femeia îngropată treptat traduce, spațial, autoiluzionarea. Euforia ei volubilă contrastează cu situația alegorică.

Nenumăratele alegorii care populează proza scurtă a lui Buzzati sînt frecvent construite pe o relație similară. E metamorfozată spre terifiant o comparație banalizată: existența asemuită cu o călătorie în tren. Căderea din vîrfurile unei clădiri cu sute de etaje e filmată cu încetinitorul și urmează ciclul vieții. Cînd se zdrobește de asfalt, fata nepăsătoare a devenit o bătrînă decrepită. *Deșertul tătarilor*, „cartea de o viață” a lui Buzzati, axată, cu alte conotații, pe așteptare și iluzie, transpune de asemenea spațial parcurgerea unui timp neutru. Viața în fort, așteptarea luptei și a inamicului nevăzut îl ținutiesc pe Drogo într-o unică postură. Scurgerea timpului e jalonată doar de schimbarea gradelor militare, care devin pentru Drogo semne ale vîrstei.

Timpul alb din alegoria contemporană este deplasabil pe axa istoriei. Revenirea miturilor — mai cu seamă în teatrul ultimei jumătăți de secol — a pornit de la aceeași deplasare cînd a dat Antigonei orizontul și problematica de astăzi ori cînd a pus personaje de după Războiul de secesiune să repete blestemul atrizilor. Este

¹ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Ed. „Gallimard”, 1963, p. 41.

un timp uniformizat ca și scurgerea nisipului în clepsidră. Accentul căzînd asupra situației alegorice, timpul a fost mai des pus în paranteză. S-a vorbit (M. Esslin) de construcția circulară a teatrului absurd. Dar și în proză posturile alegorice de tip kafkian sînt indiferente la scurgerea cronologică a timpului și percep durată doar printr-o anxietate intensificată.

În sens mai larg, narațiunea și piesa absurdă — folosim calificativul cu toată aproximația pe care o comportă — dizolvă succesiunea, substituind întîmplărilor corelate, în care momentul *b* nu poate fi conceput decît ulterior lui *a*, legături laxe ori simpla juxtapunere. În esul lui din tinerețe despre *Aspectele romanului*, E. M. Forster diferențiasse intriga, care implică un raport de determinare, de „povestire”. „Regele a murit și apoi a murit și regina”, ar fi doar povestire. „Regele a murit și apoi regina a murit *de durere*, este o intrigă.” Termenii sînt convenționali. Dar comportările lui Roquentin din *Greața* lui Sartre, mai evident cele ale *Străinului*, din romanul lui Camus, sînt juxtapuneri de fapte, în opoziție cu cele din narațiunea cu inele strîns îmbinate într-un singur sens, deci ireversibilă. Pe largi parcursuri, faptele sînt comutabile.

Nici în „timpul alb” — cu atît mai puțin în timpul scos din ecuație, ignorat — nu avem de a face, evident, cu o renunțare la *Kairos*, cu o reîntoarcere la *Cronos*, în sensurile pe care, pornind de la Biblie — și precizînd termenii folosiți anterior de mai mulți critici anglo-americieni — le folosește Frank Kermode: „Ceea ce era conceput ca simplă succesiune se încarcă cu trecut și cu viitor, ceea ce a fost *Cronos* devine *Kairos*”¹. Chiar scos în aparență din istorie, decolorat, timpul nu e scurgere indiferentă. Semnifică prin decolorare, prin absență.

¹ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, ed. a III-a, 1970, p. 46.

Cadraje

Mai greu, poate, decît pentru obsesia timpului este să circumscriem întrebările care interesează aici cu privire la mult discutatele relații dintre narațiune și film.

Negațiile și afirmațiile nu au aceeași pondere, primele sînt răzlete față de efortul de a descoperi raporturi tot mai intime între proza contemporană și film. Totuși, e de remarcat coexistența atitudinilor opuse. Claude-Edmonde Magny a pus cea dintîi — și în mod categoric — „era romanului american“ sub semnul cinematografului, a căutat influența filmului asupra unor moduri de scriitură diverse: la Dos Passos, unde e greu contestabilă, la Faulkner, Hemingway și Steinbeck. Cartea ei a apărut în 1948. Cu doi ani înainte, *Mimesis* a lui Auerbach — scrisă între 1942 și 1945 — dădea un răspuns opus. Ultimul capitol — *Ciorapul brun* — pornește de la Virginia Woolf pentru încercarea dificilă de a schița stadiul contemporan în „reprezentarea realității“: „Există acum romane care încearcă să reconstruiască un mediu din frînturi de fapte, cu personaje ce se schimbă mereu sau revin din cînd în cînd. În cazul din urmă, ești înclinat să presupui că scriitorul a intenționat să recurgă în roman la modalități structurale proprii filmului, ceea ce ar fi o eroare. O astfel de concentrare a spațiului și timpului, posibilă în film, de pildă, un grup de oameni împrăștiați în mai multe locuri, un mare oraș, o armată, un război, o țară, prezentate prin cîteva imagini în timp de cîteva secunde — iată ceea ce cuvîntul rostit sau scris nu poate realiza prin sine însuși niciodată. Desigur, epica dispune de multă libertate în îmbinarea spațiului și timpului — mult mai multă decît dramaturgia înainte de apariția filmului, chiar dacă nu se respectă severele reguli clasice

ale unității.“¹ Semnalînd creșterea acestei libertăți în romanul modern, într-o măsură necunoscută în alte epoci literare, Auerbach conchide tot atît de categoric, cum avea s-o facă Claude Edmonde-Magny peste puțină vreme, în sens invers: „În urma apariției filmului, romanul și-a cunoscut însă, totodată, mai clar ca nicicînd înainte granițele libertății sale în spațiu și timp ce i-au fost impuse de instrumentul său specific, limba; așa încît raportul e invers celui dinainte și dramaturgia cinematografică dispune de posibilități mult mai mari decît el în structurarea temporal-spațială a subiectelor.“²

Redusă la „instrumentul specific, limba“, argumentarea e eliptică. Se descifrează în ea o variantă modernă a opoziției din *Laocoon*. Organizarea succesivă a cuvintelor e opusă capacității de sinteză a fotogramelor filmului. Opoziția se susține în măsura în care se referă la reprezentarea realului. Dealtfel, în textul citat, chiar Auerbach menționase „libertatea de mișcare în timp și spațiu a unor texte de început ale romanului, mai cu seamă în Germania, care nu se sprijină însă pe real.“³ Cînd referirea se face la teritoriul imaginarului — mimetic sau nu —, opoziția poate fi ușor inversată. Chiar fără capacitatea de sinteză a fotogramei, mișcarea în imaginar a narațiunii verbale are o suplețe superioară celei legate de fotografierea realului, de decor, recte de trucaj și de filmări combinate, căci filmul este obligat să sensibilizeze chiar *flow*-ul, incomplet rostitul și sugeratul.

Obiecțiile lui Auerbach sînt discutabile în detalii și, mai ales, propun o ierarhizare șubredă. Reacția față de exagerarea impactului produs de film în proza con-

¹ Erich Auerbach, *Mimesis* (trad. I. Negoitescu), E.L.U., 1967, p. 607.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 608.

temporană este însă explicabilă. Se înregistrează și la scriitori. Dos Passos a recunoscut influențele filmului în trilogia lui *S.U.A.* Era destul de inutil. Tipurile de capitole — Camera de luat vederi, Jurnalul cinematografic — o mărturisesc la fel de clar ca și montajul de impresii din prima categorie de capitole, de informații și titluri de gazete dintr-a doua. Interesant este însă că Robbe-Grillet, deși se împarte între regie și scris, deși practică o scriitură vizualizantă, atentă la formele în mișcare, la perceptibil, a protestat împotriva unei prea simpliste identificări. Sînt cunoscute reacțiile cineștilor împotriva „literaturizării” devenite balast, insistența asupra limbajului propriu filmului.

Reacția însăși detectează, ca un contor Geiger, înruderile estetice sau stilistice. Oportunitatea, justificarea unor concepte, a unor capitole teoretice și a unor termeni vorbesc în același sens. Filmul face efortul să se elibereze de axa narativă, să asocieze insolit cadrele, după o logică proprie. Dar „narațiunea” cinematografică nu e doar un decalc terminologic. Uzul termenului în grafică ori pictură e doar parțial justificat, iar în muzică este produsul unei receptări primitive. (Nu intră în discuție asocierile tot mai apăsate de convențional, de tipul operei.) Dar stilistica filmului manipulează cu îndreptățire concepte similare celor literare. În plastică, metafora, alegoria, simbolul aparțin trecutului, sînt — cu puține excepții — desuete. În film sînt categorii indispensabile. Demersul stilistic ori retoric caută justificat modul propriu de a manipula conceptele și termenii, refuză identificările. Nu poate contesta, însă, fără amputări partizane, înruderile. Tocmai din aceste înrudiri se naște confuzia care stăpînește discuția despre influențele reciproce. E de notat că identificarea teatrului cu filmul reprezintă un moment pitoresc și uitat din istoria filmului. E citat anecdotic entuziasmul cu care Marcel Pagnol a întâmpinat filmul vorbitor ca pe un auxiliar, un nou instrument al teatrului. Nici un

cineast nu-și mai pune speranțe în teatrul filmat, chiar dacă i se întâmplă să-l practice. Deși au comun caracterul de spectacol, și deci limitarea în timpul reprezentăției, teatrul și filmul sînt prea diferite estetic pentru a stimula exagerări și căutări de influențe reciproce. Cît privește relația film-epică, raționamentul analogic și limbajul metaforic își trădează mai direct vulnerabilitatea cînd vorbesc de viziune cinematografică înaintea cinematografului. Se trece din planul unor relații reciproce, care pot fi situate istoric și identificate analitic, la constatarea unor multiple, dar aproximative asemănări între registrul epic și cel al filmului. Fără să se oprească asupra lor, Auerbach le-a menționat cînd a apropiat romanul de film, în opoziție cu teatrul.

Cartea semnată de Claude-Edmonde Magny își propune, în prima ei parte, să schițeze o estetică comparată a romanului și cinematografului. „Singularitățile paralele”, pe care le identifică, sînt din sfera receptării, se referă la psihologia cititorului de romane și a spectatorului de filme. E amintit transferul, identificarea cu eroii, cu personajul central. Estetica relației roman-film devine aici o sinteză sociologică, în spiritul eseului lui Caillois, *Puissances du roman*, citat de Magny. Funcția de evadare, captația și finalitățile extraartistice, consumul enorm, apropie romanul de film și le separă pe amîndouă de artă, le transformă într-un soi de drog. Generalizarea e seducătoare și hazardată, eticheta „roman” avînd aproximația cunoscută. Dacă numitorul comun se justifică pentru Dumas-tatăl și chiar pentru Dostoievski — în măsura în care Dostoievski practică o tehnică a captației epice și a enigmisticii, cu o filiație mărturisită de scriitor în literatura de „mistere” —, devine șubred cînd e vorba de Kafka ori de Musil. Îi vedem cu greutate pe Butor ori pe Robbe-Grillet procurînd droguri epice de larg consum. De fapt, condiția aceasta — particularizată pentru roman — pornește de la forța de captație a povestirii, comună peste vremuri epopeii și

basmului. Căci altă latură a comparației estetice încercate de Claude-Edmonde Magny este tocmai povestirea. Este de remarcat că, operînd cu filme ale epocii, care au rezistat inegal timpului, capitolul dă o tot atît de inegală acoperire formelor de „epicizare” a filmului pe care le propune. Sartre e citat cu un pasaj subtil despre racursiurile lui Orson Welles, care ar *generaliza* cu o tehnică frecvent similară funcției stilistice a imperfectului. *Cetățeanul Kane* fixează o dată în istoria filmului mai ales pentru inovații estetice și stilistice specifice cinematografice. Cea mai cunoscută este profunzimea cîmpului. Dar nu narațiunea cinematografică la imperfect îl caracterizează pe Welles. Cît despre filmul *Lady in the Lake*, regizat de actorul Robert Montgomery, care a încercat o narațiune de tip literar la prima persoană — personaje și evenimentele sînt văzute de un personaj care nu apare niciodată —, acesta a rămas un experiment bizar și uitat.

Mai la obiect sînt laturile propriu-zis estetice — re-strîngîndu-se spre tehnologie — discutate în celelalte capitole ale primei părți din cartea lui Claude-Edmonde Magny : „Tehnica obiectivă în romanul american”, elipsa și decupajul în film și roman. Observațiile luate în parte sînt pătrunzătoare și se susțin. Argumentarea e construită însă pe același fond analogic : „Transpunerea în literatură a procedeele cinematografice... se justifică pe deplin prin înrudirea profundă de care am vorbit. Ea are drept rezultat punerea la dispoziția scriitorului a unui întreg arsenal nou de mijloace extrem de eficace, dintre care, dealtfel, unele fuseseră folosite cu mult înainte de inventarea filmului, deși mai timid și mai puțin sistematic, de către Balzac, Stendhal sau naturaliști. Aceste procedee pot fi grupate în jurul a două inovații principale : una privește modul de narare, care devine absolut obiectiv, de o obiectivitate împinsă pînă la behaviorism... Faptele vor fi descrise doar din afară, fără comentariu, nici interpretare psihologică. Al doilea grup

comportă inovații mai specific tehnice, devenite posibile prin extinderea în roman a principiului schimbărilor de plan, principiu a cărui descoperire a transformat cinematograful și a făcut din el o artă.”¹

Descoperirea obiectivității în literatură poate fi cu greu datată. Dar Flaubert ne trimite spre era precinematografică. Dacă e implicat și refuzul planului interior, raportul cu psihologia behavioristă a lui Watson devine mai convingător. Ca și în cazul influenței filmului asupra romanului, relația directă între behaviorismul psihologic și epică e greu de susținut fără un mediu intermediar de comunicare, indiferent cum îl denumim, mai vag ori cu aparențe de rigoare — atmosferă culturală ori structură culturală. Este puțin probabil că Erskine Caldwell ori Hemingway să se fi inspirat direct din Watson. Iar menținerea la înregistrarea comportamentelor se situează la antipozii esteticii lui Faulkner, integrat de Claude Edmonde-Magny în „era romanului american” și în constelația filmului.

Insuficienta disociere a influenței de analogie se regăsește în zona, la prima vedere mai bine delimitată, a procedeele tehnice. Elipsa — nu în sensul ei străvechi de figură retorico-gramaticală, ci ca un mod de a organiza narațiunea, ca o omisiune a unor verigi și a unei perioade de timp — e datată în film, străveche în literatură. Chaplin a revendicat meritul de a fi făcut primul — în *Opinia publică* — un salt de câțiva ani în narațiune. În proză, o istorie a artei de a întrerupe povestirea pentru a potența un segment ori pentru efecte de contrast între timpul astronomic și timpul uman ar presupune largi paranteze și multe semne de întrebare. S-ar situa însă în întregime în era precinematografică. Să nu mai revenim la „spațiul alb” din ultimul capitol al *Educației sentimentale*. Stendhal oferă exemple memorabile fie de comprimare a evenimentelor, expediate

¹ Claude Edmonde-Magny, *op. cit.*, p. 49.

într-o frază și intenționat dramatizate — execuția lui Julien, moartea lui Fabrice —, fie de eliminare a unei întregi perioade (Fabrice după Waterloo).

Decupajul este pentru Claude-Edmonde Magny a doua zonă principală de interferențe. Argumentarea are strălucire și se străduiește să pășească pe terenul mai solid al tehnicii fără a rămâne doar la procedee. Funcționează totuși înțelegerea binară, fiind construită o opoziție între „romanul centrat asupra unui individ” și cel ce „năzuiește în primul rînd să semnifice”. Al doilea tip de roman ar fi nevoit „să recurgă la succesiunea planurilor ca la singurul artificiu tehnic care îi îngăduie, pe de o parte, să obțină complexitatea dorită în cadrul unei povestiri continue, pe de altă parte, păstrînd o obiectivitate asemănătoare cu aceea a cinematografului, să transforme îndeajuns scenele înfățișate pentru a le adapta la țelul urmărit și a le face să exprime sensul profund al operei”¹. Epica de acest tip ar participa astfel la „esența dublă” a filmului: „obiectivitatea împinsă pînă la ambiția *hiperrealității* devine libertate de interpretare, datorită mai ales mobilității camerei de luat vederi care e o contrapondere a metodei hiperobiective. Romanul contemporan tinde din ce în ce mai mult la aceeași duplicitate a esenței.”²

Sesizarea jocului dintre transcriere și libertatea interpretativă este estetic fertilă. Dar „decupajul” aplicat epicii e un concept echivoc, iar opoziția între romanul unei individualități și cel al semnificației forțează faptele de literatură. Epica decupată înseamnă în primul rînd multiplicarea punctelor de vedere. Situația e similară cu aceea a elipsei. Multiplicarea unghiurilor se accentuează în era cinematografică și influența directă a filmului asupra unui mod narativ poate fi destul de des identificată. O indică analiza de text, o confirmă

¹ Claude-Edmonde Magny, *op. cit.*, p. 84.

² *Ibidem*, p. 58.

însemnări și mărturisiri scriitoricești. Pentru *Les Faux-monnayeurs* sînt convingătoare citatele din *Journal des „Faux-monnayeurs”*, pe care le desprinde Magny. Dar înțelegerea binară simplifică. Și aci întîlnim capitole de istorie literară care situează multiplicarea unghiurilor în era precinematografică, înainte de ipotetica trecere de la „romanul unei individualități” la acela „al semnificației”. Opoziția e infirmată de cea mai mare parte a literaturii epistolare din secolul al XVIII-lea.

Cînd decupajul — aplicat la epică — se referă la apropierea sau îndepărtarea de un obiect perceput în ansamblu sau în detaliu, echivocul se accentuează. Flexibilitatea aparține epicii și oricine s-ar putea amuza să descopere în texte străvechi *travelling*-uri, panoramice ori *gros-plan*-uri. O putem face pentru *Iliada*, reluînd din această perspectivă un fragment multcitat — făurirea scutului lui Achile. Putem practica exercițiul pentru texte mai puțin cunoscute, lipsite chiar de o directă finalitate literară. Iată un fragment dintr-o scrisoare a lui Benjamin Constant către Doamna de Charrière: „M-am dus ieri, în serviciu comandat (*d'office*) la un bal unde m-am plictisit îndeajuns. Participa toată curtea, a trebuit să merg și eu. Vreme de șase ore uci-gătoare, îmbrăcat cu un domino, cu o mască pe față și cu o pălărie nostimă, cu cocardă, pe cap, m-am așezat, m-am întins, m-am încălzit, m-am plimbat. *Vous ne tanze pas, monsieur le baron?* — Nu, doamnă. — *Der Herr Kammerjunker tanzen nicht?* — Nein, Eure Exzellenz. — Alteța voastră serenisimă a dansat mult. — Alteței voastre serenissime îi place mult dansul.”¹ Putem vorbi metaforic de calitatea cinematografică a textului lui Constant, putem recunoaște *travelling*-ul și, cu oarecare bunăvoință, putem descoperi

¹ Apud Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, III, Garnier, 1864, p. 223—224.

chiar „vocea off”. Dar nici aici analogiile nu clarifică prea mult.

De același tip sînt analogiile stilistice care funcționează în ambele sensuri, dinspre epică spre film, de la film la epică. Pentru un critic italian, travelling-ul e echivalentul narațiunii la imperfect, panoramicul exprimînd viitorul. Se pot da destule exemple în care travelling-ul nu traduce continuitatea unei acțiuni ori stări, ci tensiunea ori imobilitatea. Pe de altă parte, narațiunea la prezent — desemnată ca specifică filmului — e considerată a fi influențat epica secolului XX, cînd textul se menține cu insistență la această modalitate narativă. Aproximația e aici dublă. E confundată capacitatea de a sensibiliza cu menținerea la prezent. Raportarea explicită la trecut în atîtea fragmente de film nu mai cere exemplificări. Iar narațiunea instalată în prezent poate fi ilustrată în primul rînd cu Homer.

Mai justificat, acțiunea filmului asupra prozei a fost căutată în operația esențială a montajului. Romanele mai programatic cinematografice practică aproape agresiv procedeul. La Dos Passos, alternarea capitolelor și confruntarea fragmentelor înăuntrul unui tip de capitol — astfel, în *Newsreel* — urmăresc efecte evidente de montaj, așa cum le-a caracterizat Eisenstein: „două fragmente alăturate se unesc, dînd o reprezentare nouă”¹.

Procedeele montajului pot fi recunoscute, și e mai mult decît o aproximație analogică — în texte contemporane foarte diferite, la Sartre, dar și la Calvino, la Thomas Mann, Borges sau Márquez. Dar textul lui Eisenstein, *Montaj 1938*, text cu scopuri didactice, posedînd o anvergură asociativă cu mult deasupra unor atari rosturi, pornește tot de la un exemplu anterior cinematografului, de la un fragment din *Bel Ami*: „Îmbinîndu-se în perceperea noastră, aceste douăsprezece lovi-

¹ E. M. Eisenstein, *Articole alese*, trad. de D. I. Suchianu și Gh. Ciocler, „Cartea Rusă”, 1958, p. 188.

turi, repetate de diferite orologii, s-au sudat într-o reprezentare generală a miezului nopții. *Diferitele reprezentări individuale s-au sudat într-o imagine.* Aceasta s-a realizat printr-un procedeu de strict montaj.”¹

Narațiunea contemporană montată are un demers caracteristic și referințele cinematografice sînt mai ușor de detectat. Fără reluări ostentative de procedee, alăturările frecvente și chiar construcțiile savante din epica precinematografică cunosc forme multiple, mai convingătoare chiar decît textul din *Bel-Ami*: montarea scrișorilor în proza epistolară a lui Laclos și Mérimée, alternările din *Kater Murr* al lui Hoffmann, scenele de tensiune acumulată din *Alexandru Lăpușneanu*.

Faptele enumerate nu vor să infirme influența filmului, dar pun în gardă împotriva unei relații simplificate. Recognoscibilă în texte care revendică programatic lecția cinematografului, influența se topește într-o structură generală a prozei contemporane, nu se poate fixa în cîteva procedee — cadre, elipsă, montaj. Incontestabilă, relația dintre epică și film e doar o componentă dintr-un metabolism complex.

¹ E. M. Eisenstein, *Articole alese*, trad. de D. I. Suchianu și Gh. Ciocler, „Cartea Rusă”, p. 199.

III

MARTORUL

Pronume și voci

În al doilea volum din culegerea lui de texte critice — *Répertoire* —, Michel Butor a introdus câteva pagini despre *Folosirea pronumelor personale în roman*. Textul e bogat în sugestii, sumar și inegal. Butor deplasează câteva idei în circulație cu privire la modalitățile narative. Observațiile sale, deși se opresc uneori la jumătatea drumului, rămân, totuși, stimulatoare. Cele 9 paragrafe fărîmițate în 12 pagini au alură demonstrativă. Pornesc de la persoana a treia, considerată pe drept cuvînt „fundamentală” pentru narațiune, dar și ca forma ei „cea mai naivă”. Ierarhizarea implicată într-o asemenea calificare e foarte subredă. Ca modalitate narativă, și nu ca strictă categorie gramaticală, persoana a treia acoperă demersuri eterogene, de la Homer la Robbe-Grillet. Dar alura demonstrativă a textului lui Butor cere o „critică a narațiunii la a treia persoană” pentru a justifica preferința pentru moduri narrative considerate mai elastice: „În roman ceea ce ni se povestește implică și pe cineva care se povestește și ni se povestește”¹. Luarea de cunoștință a unui atare fapt duce la examinarea narațiunii la persoana întâi; câteva considerații cu privire la utilizarea primei persoane accentuează identificarea între narator și lector și problematica timpului pe care o declanșează „introducerea

¹ Michel Butor, *Répertoire*, II, Les Editions de Minuit, 1964, p. 62.

naratorului, punct de tangență între lumea povestită și aceea în care e povestită, termen mijlocitor între real și imaginar¹. „Distanța temporală între ceea ce se narează și actul narațiunii tinde să scadă: se trece de la memorii la cronică.”² Se ajunge astfel la monologul interior, inovație cutezătoare, dar silită la artificii. Încercările de a „întredeschide o conștiință închisă” implică și uzul persoanei a doua narrative. Recunoaștem aici glasul autorului *Modificării*. Textul critic devine pledoarie. „Astfel, de fiecare dată când vom vrea să descriem un progres veritabil al conștiinței, nașterea însăși a limbajului ori a unui limbaj, persoana a doua va fi cea mai eficace.”³ Afirmația categorică nu are acoperire literară. Experimentul din *Modificarea* nu e destul de convingător. Atît în narațiunile vechi, cît și în cele noi persoana a doua există răzleț și nu și-a dovedit virtuțile de sondare a conștiințelor. Are mai curînd capacitatea de a aureola o evocare, făcînd să dialogheze omul de astăzi cu cel din trecut. E de notat că — manipulată ca o convenție utilă — se revarsă dincolo de aria narațiunii, e folosită de epistola în versuri. Ficțiunea unui interlocutor dă suplețe, mărește registrul monologului din epistola horatiană ori din a doua scrisoare eminesciană.

Meritul de pionierat al paginilor lui Butor este că scot la iveală complexitatea cu care narațiunea tratează persoanele gramaticale. Prin deplasare, povestirea înlocuiește funcțiile unei persoane gramaticale cu ale alteia: pluralul majestuos la persoana întîi are sensul singularului, a treia persoană e folosită și ea ceremonios în locul celei de a doua. Sînt exemple împrumutate din limbajul curent. Mult mai interesante se arată altele, culese din istoriografie ori filozofie. În *Comen-*

¹ M. Butor, *op. cit.*, p. 62.

² *Ibidem*, p. 64.

³ *Ibidem*, p. 67.

tariile lui Cezar, persoana a treia tinde să dea alură categorică relatării istorice: „Folosind persoana a treia, el (Cezar, n.n.) consideră decantarea istorică drept încheiată, versiunea pe care o dă, drept definitivă. Recuză astfel cu anticipație orice altă mărturie și, deoarece toată lumea știe care este prima persoană ce se ascunde după cea de a treia, nu numai că o recuză, dar o și interzice.”¹ Dimpotrivă, *eul* din *Meditațiile* lui Descartes camuflează persoana a doua. În amîndouă cazurile — subliniază Butor — avem de-a face cu pronume personale complexe.

Observațiile de detaliu sînt mereu interesante. Dar alura schițată și, pînă la un punct, demonstrativă — se merge spre un elogiu al narațiunii la persoana a doua — explică o anumită inconsecvență și caracterul incomplet al eseului lui Butor. În ciuda titlului, discursul critic se sprijină indiferent pe exemple împrumutate din limbajul cotidian ca și din narațiunea istorică sau literară. Desigur că punctele de pornire ale mecanismelor narrative se află în folosirea curentă a limbajului. Dar de la deplasările de persoane gramaticale, pe care le fac un majordom și o doică, și pînă la tipurile narrative este o distanță aproape la fel de mare ca aceea de la interjecție la poem. Butor propune criticii, ca o preocupare viitoare, să examineze utilizarea tuturor pronumelor personale în roman, și se întreabă: „Există, de exemplu, o situație căreia să-i corespundă o povestire utilizînd pe «noi»?” Întrebarea sună bizar, căci în afară de cazuri ușor de găsit în practica zilnică, de mama ori de educatoarea vorbind copilului în manieră: „Am mîncat totul”, criticul ar fi putut afla cîteva exemple potențate de valoare. În primul rînd, la Valery Larbaud.

Evident minimalizat în timpul vieții, prețuit mai mult ca animator decît ca scriitor, Valery Larbaud pare a

¹ M. Butor, *op. cit.*, p. 69.

se scufunda progresiv în uitare. Nu ne aflăm nici măcar în fața unei reevaluări severe, care în speță ar fi îngustă. Totuși, cochetăriile câteodată supărătoare, subțirile sofisticate nu pot anula fluiditatea și aromele unei proze fără mulți termeni de comparație în scrisul francez al secolului nostru. Dar nu situarea și necesara reevaluare a lui Valery Larbaud intră în discuție aici.

În *Enfantines* o povestire folosește pluralul pentru a mima — cu umorul nostalgic al rememorărilor — certitudinile, tonul apodictic al unui adolescent care îl desființează pe La Fontaine. Mai interesante pentru deplasarea și complexitatea utilizării pronomelor, deci pentru metamorfoza poetică a unor categorii gramaticale, sînt cîteva fragmente din *Jaune bleu blanc*.

Primele pagini din 200 camere, 200 săli de baie concentrează impresiile unui bolnav, apoi ale convalescentului într-o cameră impersonală, ostilă de hotel. Gramatical, prima persoană e practică cu continuitate doar în aliniatele de început. Va apărea apoi sporadic. În restul acestor zece pagini, naratorul se deghizează gramatical. Trece la persoana a doua. Textul devine solilocviu. „*Rappelle-toi ces longues convalescences, cette lutte patiente contre la maladie, dans des chambres d'hôtel plus ou moins semblables à celle-ci. Souvenirs de solitude, de prison volontaire, de vie amoindrie, menacée, sur elle-même repliée.*”

Persoana întîi plural intervine pentru a marca generalitatea unei experiențe — condiția bolnavului —, dar și despersonalizarea, sentimentul de înstrăinare și nepuțință: „*Tel est, en effet, le sacrifice que nous consentons à faire à la maladie. Puisqu'il nous est impossible de la traiter par le mépris, de l'ignorer, nous la recevrons à l'hôtel, discrètement, comme une voisine de chambre qu'on fait semblant de ne pas connaître...*” Pluralul e practicat în continuare, este tot mai particularizat, echivalentul lui *je*, atunci cînd textul pomenește de nopțile de febră și de angoasă... „*à nous qui voulons encore*

et malgré tout, lire ou même travailler (mais avec un thermomètre dans la bouche...)", de nopțile de teroare incontrolabilă. Aria restrînsă a pluralului duce iar spre solilocviu, spre persoana a doua. „Au petit jour, satisfaite de son travail, elle s'éloigne. Tu as eu bien peur..." Pluralul reapare, cu implicații autoironice: „Mais nous restons sur la défensive". Vindecarea, eliberarea de nopțile de spaimă, e tradusă într-o detașare stilistică exprimată de trecerea la persoana a treia: „Un soir de la fin de mars il sort (sans pardessus) de son hôtel et rentre dans le siècle."

Descompuse astfel analitic, aceste substituiri de persoane gramaticale pot crea impresia de alambicare și manierism, pe care undele textului citit în continuitatea lui le evită. Ar fi interesant de alăturat și alte exemple de travestire a primei persoane, configurînd alte mișcări stilistice. Pentru mecanismul pe care paginile de față vor să-l examineze, pentru narațiunea făcută de un „martor", mai semnificativ este drumul invers. Butor consemnează doar în trecere ipostazele diferite pe care le capătă folosirea aceleiași persoane gramaticale. E interesat mai curînd de substituiri, de *el* al lui Cezar, care înseamnă *eu*, de *eul* cartezian cu funcții de *tu*. Amintește în trecere că: „întîlnim frecvent romane în care naratorul e un personaj secundar ce asistă la tragedia sau la transfigurarea unui erou". Este poziția naratorului martor, înfățișată nu în termenii cei mai proprii. Căci nu clasificarea — incertă — în personaje principale și secundare situează acest tip de narațiune, ci atitudinea naratorului față de conținutul relatării.

Ca și pentru persoana a treia, narațiunea la persoana întîi comportă variate modalități, multiplicare de alternări și interferări. Axată asupra timpului, pentru a face trecerea spre iluzia sincronică a monologului interior, spre iluzia suprapunerii între timpul imaginar și timpul narațiunii, o pagină din textul lui Butor reia o afir-

mație cunoscută : „În roman, naratorul nu e o pură persoană întâi. Nu e niciodată autorul în mod literal. Nu trebuie confundați Robinson cu Defoe, Marcel cu Proust. Este el însuși o ficțiune, dar în acest popor de personaje fictive, aflate toate, firește, la persoana a treia, este reprezentantul autorului, *persona* (în sens de *masca* — n.n.) sa.”¹

Exemplele se pot multiplica, fiind împrumutate din cele mai diferite tipuri de epică. Naratorul prezent în mai multe schițe caragialiene — la care ne va readuce examinarea mai de aproape a unei anumite ipostaze a martorului — este și el construit, deși scriitorul îi împrumută și numele, și detalii foarte precise de stare civilă. Dar falsa ingenuitate și bonomia subliniată a interlocutorului lui Mandache, Verigopol sau al celor doi studenți, sînt produsul stilizării, desenează o prezență discretă, estompată, potrivită cu estetica lui Caragiale. E construit frecvent și personajul autobiografic în atîtea tipuri de memorialistică. Construcția poate fi făcută cu procedee și finalități conștient literare — este unul dintre sensurile autobiografiei lui Goethe —, ori plăsmuită din aspirații și iluzii. Rousseau clamează majestuos intenția de a ni se dezvălui fără reticențe, fără false pudori, dar distanța dintre naratorul din *Confesiuni* și omul reconstituit de istoria literară crește cu fiecare capitol.

În proza de ficțiune și, frecvent, în autobiografiile alcătuite epic, se pot distinge cîteva atitudini : asumarea, identificarea între narator și autor, separarea fățișă, separarea implicită, echivocul păstrat. Asumarea narațiunii există mereu la Henry Miller. Ficțiunea care clădește, adaugă detalii la o axă autobiografică, e mai rară. Jocul acesta e perceptibil la Anatole France. Reținerea, oroarea de revărsările indiscrete îl fac pe France să modifice în ciclul autobiografic numele naratorului,

¹ M. Butor, *op. cit.*, p. 63.

detaliile de stare civilă. Librarul Thibaud-France devine doctorul Nozière. Dar autenticitatea mărturisirii, abandonată în detalii, se percepe în atitudini, în ambianță.

Atitudinea simetric opusă e mai frecventă. Autorul se disociază de narator fie pentru a marca apartenența la imaginar a plăsmuirii sale, fie pentru că, tocmai, personajul sau faptele îl angajează prea îndeaproape. Cîteva procedee convenționale, ivite demult, stăruie pînă tîrziu în proza secolului nostru. Hazardul l-ar fi făcut pe autor depozitarul unei mărturisirii. Manuscrisul găsit, mărturisirea ascultată accidental sînt asemenea aparente degajări de răspundere, practicate și de Abatele Prévost ori de Lermontov, dar și de Joseph Conrad, Gide, Hesse, Camil Petrescu sau Nabokov. Este, de fapt, o formă a narațiunii martorului, dar rostul mărturiei este doar de a justifica și separa. Pentru iubitorii de scheme se poate observa că asemenea narațiuni sînt construite parantetic. Naratorul prim, care nu e nici el identificabil neapărat cu autorul, înfățișează întîlnirea sau întîlnirile cu naratorul al doilea, cel principal. „Gentilomul” îl întîlnește pe Des Grieux, naratorul lui Lermontov pe Peciorin, tînărul pe Steppenwolf. Confesiunea, manuscrisul încredințat formează substanța scrierii. Paranteza rămîne uneori deschisă. Alteori, un capitol final dă din nou cuvîntul primului narator pentru a ne informa despre soarta personajului principal.

Sînt practicate variante felurite, menite să atenueze rigiditatea convenției. *Pan* al lui Hamsun începe direct cu însemnările locotenentului Glahn. Capitolul final, tot la persoana întîi, introduce o altă voce, care relatează împrejurările morții lui Glahn.

Narațiunea la prima persoană s-a sprijinit pe asemenea disocieri stereotipate în măsura în care autorul a simțit nevoia să justifice verosimilitatea informațiilor. E o cerință pe care n-au cunoscut-o Petroniu sau Apu-

leius. Disocierea implicită e străveche. Proza modernă o realizează prin complexe mijloace stilistice, care îl împiedică chiar pe un cititor naiv să-l identifice pe naratorul din *Adolescentul* cu Dostoievski. Echivocul, refuzul de a opta între amintire și ficțiune se păstrează câteodată pentru a marca situația dublă a textului, de mărturisire și de plăsmuire. E sensul întrebării cu care începe *David Copperfield* și al răspunsului ambiguu: „Paginile ce urmează vor arăta dacă eu voi fi eroul propriei mele vieți sau dacă rolul acesta va fi al altcuiva”.

Disocierea sau identificarea naratorului cu autorul formează doar una dintre axele care diferențiază narațiunile la prima persoană. O alta o creează diferențele de atitudine, impuse de modificarea categoriei referențiale. Naratorul picaresc, interesat de fapte, făcând doar în trecere observații morale, moralistul care se sondează pe sine și îi examinează pe ceilalți, omul care se mărturisește atras de propriile-i umbre, cel care ne vorbește discontinuu în monologul interior — sînt tipuri datate istoric. Dar sînt și ipostaze diferite ale primei persoane. Reducția, extinderea sau modificarea cîmpului de observație îl transformă și pe cel care spune *eu*.

În multiplicitatea, clădită pe trunchiuri deosebite, a primelor persoane identice gramatical, diferite literar, gradul de angrenare a naratorului în narațiune conturează tipul de povestire printr-un martor.

Postura de observator permite naratorului să se distanțeze, dar nu-l împiedică să păstreze ceva din timbrul, din participarea primei persoane narrative. Îi impune și servitutea principală a acestei prime persoane, obligația de a-și motiva informațiile. Proza secolului al XX-lea va complica relația, îl va face pe observator să devină sporadic actor, va doza mereu diferit participarea și distanțarea.

Antecesorii

În zona literaturii europene prima persoană e tot atât de bătrână ca și literatura. Se ivește în *Odissea* prin narațiunea lui Ulise. Dar e narațiunea unui actor. Reluând modelul homeric, Virgiliu îl pune pe Enea să-și accentueze de la început locul în narațiune: „Quaeque ipse miserrima vidi. Et quorum pars magna fui“. Povestitorul vorbește de întâmplări percepute direct, la care a fost părtaș principal. Naratorul-actor predomină de la început.

Apariția martorului, a naratorului care reproduce fie fapte percepute direct, fie auzite, eventual bîrfeli — dar pentru el neangajante, relatate de la distanță — e și ea veche, totuși sporadică. Privit din alt unghi, fragmentul din *Satyricon*, pe care-l analizează Auerbach în al doilea capitol din *Mimesis*, e o astfel de narațiune. Encolpius introduce în povestirea lui spusele unuia dintre oaspeții lui Trimalchio, bîrfelile cu privire la Fortunata, soția amfitrionului. Prin extensie, pot fi recunoscute ca aparținînd aceluiași tip povestirile intercalate în tragedii: moartea Jocastei, narată de vestitorul din *Oedip-Rege*. Tragedia clasicismului francez va practica frecvent procedeul: narațiunea lui Valère la Corneille, a lui Théramène la Racine.

Atitudinea narativă a istoriografului, mai precis a cronicarului, îl situează în această postură de martor. Villehardouin, Froissart, Commines, Neculce se lasă cîteodată întrevăzuți în povestire. În cazul lui Commines, naratorul intervine cu evidentă complacere. Neculce comentează și el, se entuziasmează sau condamnă. Dar rolul cronicarilor este să rămînă în umbră, chiar dacă e vorba de fapte contemporane cunoscute prin experiență directă.

Antecesorii

În zona literaturii europene prima persoană e tot atît de bătrînă ca și literatura. Se ivește în *Odiseea* prin narațiunea lui Ulise. Dar e narațiunea unui actor. Reluînd modelul homeric, Virgiliu îl pune pe Enea să-și accentueze de la început locul în narațiune: „Quaeque ipse miserrima vidi. Et quorum pars magna fui“. Povestitorul vorbește de întîmplări percepute direct, la care a fost pârtaș principal. Naratorul-actor predomină de la început.

Apariția martorului, a naratorului care reproduce fie fapte percepute direct, fie auzite, eventual bîrfeli — dar pentru el neangajante, relatate de la distanță — e și ea veche, totuși sporadică. Privit din alt unghi, fragmentul din *Satyricon*, pe care-l analizează Auerbach în al doilea capitol din *Mimesis*, e o astfel de narațiune. Encolpius introduce în povestirea lui spusele unuia dintre oaspeții lui Trimalchio, bîrfelile cu privire la Fortunata, soția amfitrionului. Prin extensie, pot fi recunoscute ca aparținînd aceluiași tip povestirile intercalate în tragedii: moartea Jocastei, narată de vestitorul din *Oedip-Rege*. Tragedia clasicismului francez va practica frecvent procedeul: narațiunea lui Valère la Corneille, a lui Théramène la Racine.

Atitudinea narativă a istoriografului, mai precis a cronicarului, îl situează în această postură de martor. Villehardouin, Froissart, Commines, Neculce se lasă cîteodată întrevăzuți în povestire. În cazul lui Commines, naratorul intervine cu evidentă complacere. Neculce comentează și el, se entuziasmează sau condamnă. Dar rolul cronicarilor este să rămînă în umbră, chiar dacă e vorba de fapte contemporane cunoscute prin experiență directă.

Calcată pe modelul istoriografiei, simulînd demersul auster al comunicării cu rosturi pur documentare, povestirea martorului a practicat inițial cele cîteva convenții amintite : manuscrisul găsit ori încredințat, mărturisirea culeasă de hazardul unei întâlniri. Martorul e aici doar un receptacol sau un catalizator. Înregistrează sau permite actului confesiv să se declanșeze, apoi se retrage din scenă, mai discret încă decît istoriograful, pe care l-am văzut comentînd, punîndu-se în valoare. Tot astfel, cîte un confident al unui mare scriitor nu uită să-și consemneze frazele și sentimentele proprii.

Redus la o simplă convenție, martorul apare frecvent în secolul al XVIII-lea. Prin tipul de construcție epică, prin dorința de a motiva actul povestirii, are înaintași îndepărtați : în *Decameron*, în *Heptameron* și chiar în *1001 de nopți*. Toate sînt construite prin paranteze, cu povestiri despre povestiri. Deschiderile justifică prezența și numărul narațiunilor principale. Cele zece personaje ale lui Boccaccio, izolate de ciumă, se desfată povestind pe rînd, timp de zece zile, așa cum Șeherezada își întîrzie osînda. Actul narativ nu e confesiv, nici măcar personal.

Nu urmărim un istoric al procedeului. Trebuie doar constatat că printre transformările pe care, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, le cunosc romanul și narațiunea în genere, există și cîteva modalități noi ale mărturiei. Procedeul e practicat mai frecvent și mai diferențiat. Nu comportă neapărat ieșirea din scenă pe care o implicau convențiile mai vechi, deși aceste convenții nu sînt abandonate. Dar chiar cînd par a relua vechile puncte de pornire, se diferențiază și se complică, se încarcă de finalități noi. Asceza narativă, relatarea strict neutră sînt abandonate și ele. Povestitorul intră în scenă, se retrage, reapare. Se desemnează tipuri mai complexe — uneori mai sofisticate — care vor reveni în proza secolului nostru.

În a doua jumătate a secolului trecut Turgheniev și Tolstoi au practicat curent tehnica manuscrisului găsit, a mărturisirii sau a relatării accidentale. *Prima iubire*, *Un rege Lear al stepei* sînt respectiv din 1860 și 1870, *Sonata Kreutzer* din 1889.

Cele două nuvele ale lui Turgheniev par a se mulțumi cu calapoduri simple: „Oaspeții plecaseră demult. Orologiul bătuse ora douăsprezece și jumătate. Numai stăpînul casei cu Serghei Nikolaevici și cu Vladimir Petrovici rămăseseră în odaie.” Potrivit unei înțelegeri, convivii trebuie să-și povestească prima iubire. Dar Vladimir Petrovici, „care nu prea are darul de a povesti”, propune să-și redacteze amintirile. „După două săptămîni se întîlniră din nou și Vladimir Petrovici s-a ținut de făgăduială.

Iată ce era scris în caietul lui.”

Convenția este aici nudă și motivarea — sumară. În raport cu texte din proza rusă anterioară, cu paginile care în *Un erou al timpului nostru* narează întîlnirea povestitorului cu Peciorin și pregătesc contactul cu însemnările acestuia, cele cîteva alineate introductive din *Prima iubire* par rudimentare. Scrisă după zece ani, *Un rege Lear al stepei* recurge tot la un pretext sumar și anecdotic pentru a introduce nu un manuscris, ci o povestire. Se vorbește despre tipurile shakespeariene. Gazda afirmă a fi cunoscut un rege Lear.

„— Cum așa? l-am întrebat noi.

— Uite așa. Vreți să vă spun povestea lui?”

În contrast, paginile introductive din *Sonata Kreutzer* pregătesc gradat și justifică mărturisirea. Ambianța și personajele din vagon, singularizarea, nervozitatea necunoscutului care se va dovedi a fi Poznișev, frazele banale ale călătorilor servind drept reactiv pentru tensiunea acestuia, toate converg spre actul confesiv, spre povestirea sacadată, punctată de comentarii.

Structura convențională a punctelor de pornire este însă înșelătoare la Turgheniev. De fapt, cele două nuvele sînt construite ca mărturii în cadrul unei alte mărturii. O voce narativă rostește cîteva fraze menite să dea cuvîntul adevăratului martor, care își scrie sau își povestește amintirile. Chenarul e convențional, desenat cu neglijență. În alte nuvele, Turgheniev a renunțat la cadru și l-a introdus direct pe naratorul-martor, astfel în *Iakov Pasînkov*. Cadrul nu e nici măcar construit pînă la capăt în *Prima iubire*. Nuvela se încheie odată cu manuscrisul lui Vladimir Petrovici. *Un rege Lear al stepei* revine într-o ultimă frază la pretextul inițial: „Iată ce am vrut să vă spun despre regele Lear al stepei, despre familia și faptele lui.

Povestitorul a tăcut, iar noi am mai schimbat cîteva vorbe și ne-am împrăștiat pe la casele noastre.“

În rama aceasta simplă, narațiunea martorului se desfășoară fluid, dozînd umbrele. Naratorul nu e martor pur, nici măcar în *Un rege Lear al stepei*. În celelalte își narează prima iubire ori e îndrăgostit și gelos; împins de gelozie comite indiscreții grave (*Iakov Pasînkov*). Martorul tinde să pătrundă sub reflector. Dar centrul de greutate se deplasează. Adolescentul din *Prima iubire* va asista — departe de a fi impasibil — la dragostea dintre tatăl său și Zinaida, la înrobirea pasionată a acesteia. (Probabilele surse biografice ale nuvelei nu interesează aici.) *Iakov Pasînkov* își va justifica titlul devenind un studiu de caracter. Angajat parțial în povestire, naratorul e în primul rînd martor.

În contrast tot atît de flagrant cu convenționalul frazelor introductive, narațiunile-mărturii capătă la Turgheniev un plus de flexibilitate, trasează și combină cîteva tipuri pe care le vom regăsi în proza secolului nostru. Elipsa împarte povestirea în cîteva momente prezentate discontinuu. Acest procedeu al întîlnirilor

successive are, în alte texte ale lui Turgheniev — narate la persoana a treia —, rezonanțe romantice de tipul „întoarcerii lui Olympio”. Lavrețki (*Un cuib de nobili*) se reîntoarce după opt ani, redescoperă obiectele („recunosc pianul; chiar și ghergheful era lângă fereastră în același loc”), constată schimbările, ireversibilul. „Lavrețki se ridică și se îndepărtă încet. Nimeni nu-l băgă în seamă și nimeni nu-l opri.”

În nuvelele lui Turgheniev reîntâlnirile au doar în subsidiar sensul lui „*labuntur anni*”. Elipsele creează necesarele spații de umbră pentru a desena din linii întrerupte iubirea Zinaidei, înfrângerea lui Pasînkov. Proza contemporană va practica procedeul prin intermediul unui martor nici el total neutru, în orice caz curios, investigator. Va explora, însă, și deschiderea, fascicolul de sugestii pe care le permite unghiul de vedere al unui martor-copil, cum este naratorul din *Un rege Lear al stepei*.

Și în manipularea narațiunii martorului, Balzac infirmă schemele în care l-au închis istoricii literari și, mai ales, manipulatorii formulei de „proză balzaciană”. Procedeul nu apare la el frecvent. Narațiunea la prima persoană — și ea sporadică — introduce în *Crinul din vale* un narator actor. Dar — fragmentar — în romane, se ivesc mărturii încrucișate. *Moș Goriot* utilizează un tip special, puțin frecvent, de narațiune retrospectivă reconstituită din dialogul unor personaje, deci fragmentară și malițioasă, în acord cu bîrfeala elegantă practică în salonul doamnei de Beauséant. Din schimbul de replici dintre ducesa de Langeais și doamna de Beauséant culege Rastignac date cu privire la trecutul lui Goriot.

Gobseck se încheagă din întâlniri succesive. Povestirea lui Derville reconstituie din momentele de contact cu cămătarul anvergura personajului și descompunerea me-najului Restaud.

Cu maximă îndrăzneală inovatoare e construită *Casa Nucingen*. Noua ipostază a lui Rastignac, complice la speculațiile veroase ale bancherului specializat în falimente profitabile, e comunicată prin procedeul dublei mărturii. Dar rama nu mai e neglijabilă, simplu pretext, ca în nuvelele — care o urmează în timp — ale lui Turgheniev. În nuvela lui Balzac, publicată în 1838, narațiunea se declanșează cu o sprinteneală puțin obișnuită în celelalte texte ale *Comediei umane*. Primul narator se adresează colocvial cititorului: „*Vous savez combien sont minces les cloisons qui séparent les cabinets particuliers dans les plus élégants cabarets de Paris. Chez Véry, par exemple, le plus grand salon est coupé en deux par une cloison qui s'ôte et se remet à volonté. La scène n'était pas là, mais dans un bon endroit qu'il ne me convient pas de nommer. Nous étions deux, je dirai donc, comme le Prud'homme de Henri Monnier: «Je ne voudrais pas la compromettre».*” Punctul de pornire nu mai are convenționalul mărturisirilor redactate sau provocate cu ușurință. Conversația auzită printr-un perete subțire permite primului narator să-i prezinte pe cei patru boemi din salonul alăturat. Bixiou povestește speculațiile lui Nucingen, întrerupt de Finot, Blondet și Couture. Narațiunea principală și butadele care o întreține au verva grasă a lui Gaudissart, dar și forța de a scruta lucid, de a dezvălui mobilele și zoologia speculațiilor bancare. Primul narator iese din scenă cu discreție, refuzând convențiile stilistice, în timp ce se întreține paradoxurile celor patru interlocutori.

„— *Tiens, il y avait du monde à côté, dit Finot en nous entendant sortir.*

— *Il y a toujours du monde à côté, répondit Bixiou qui devait être aviné.*”

Tot în secolul al XIX-lea povestirea martorului capătă în literatura enigmatică funcții proprii genului.

Cuplul Watson-Sherlock Holmes e inspirat de Poe și va reveni într-o formă destul de asemănătoare într-o parte din romanele Agathe Christie. Aici, rolul lui Watson este deținut de căpitanul Hastings. Filiația, recunoscută în general, poate constitui o utilă punere în gardă împotriva clasificărilor prea rigide, cum e și aceea implicată în termenul de „paraliteratură”. Evident că descendența din Edgar Poe nu acordă *ipso facto* un brevet genului, așa cum înrudirea romanului-foileton cu procedeele și viziunea romantică nu-i înnobilează pe Ponson du Terrail sau pe Zévaco, nici nu compromite romantismul. În amândouă cazurile condiția de subprodus e evidentă. Dar caracterizarea nediferențiată riscă să-i egalizeze pe Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross Mac-Donald, cu „seria neagră” mijlocie.

Nu posibila prezență a valorii în literatura polițistă e deci în discuție, ci direcțiile în care se modifică un anumit procedeu narativ. Cît despre filiația Poe, s-a remarcat datoria pe care rigoarea deductivă a personajului lui Conan Doyle o are față de C. Auguste Dupin. Așa cum Dupin reconstituie asociațiile naratorului și e în stare să răspundă gândurilor neexprimate, Sherlock Holmes îl surprinde pe Watson și își surprinde vizitatorii descoperind identități și întâmplări după indicii minime. E un Dupin al unei epoci mai scientiste, în care analiza scrumului de țigară și a noroiului uscat pe încălțăminte declanșează mecanisme deductive.

S-au remarcat mai puțin înrudirea dintre schemele narrative, reapariția martorului cu alte funcții. Un asemenea martor e cel care narează în scrierile enigmistice ale lui Poe : prietenul lui Legrand din *Cărbușul de aur*, al lui Dupin din *Asasinatele din strada Morgue*, *Misterul Mariei Roget*, *Scrisoarea furată*. Ca mai târziu la Conan Doyle sau Agatha Christie, funcția lui primă e de a pune în valoare. Interlocutori platonici, sînt des-

tinăți să întrebe și să permită eroilor să strălucească. La Conan Doyle și, după modelul probabil al acestuia, la Agatha Christie, admirația se însoțește cu ingenuitatea. Watson și Hastings relatează acțiunile și spusele lui Holmes sau Poirot, fără să le priceapă sensul. Sînt cei dintîi surprinși de soluții. Agatha Christie a accentuat naivitatea lui Hastings, punîndu-l să investigheze pe cont propriu și să propună cîte o soluție — totdeauna eronată.

Trebuie consemnat în trecere că însuși tipul Dupin — rafinat și cultivat —, citînd cu complacere versuri din tragedii, se prelungește în romanul polițist dintre cele două războaie la S. S. Van Dine ori la Dorothy Sayers cu al ei Lord Peter Wimsey.

Procedeul „martorului” favorizează literatura enigmatică prin capacitatea de a grada și intensifica surpriza. Literatura de suspense și cea a durității îl practică mult mai rar. Naratorul hăituit al lui J. Buchan sau Eric Ambler e prea direct angajat, se află în centrul narațiunii.

Schema propice pentru punerea în valoare a investigatorului și pentru surpriză rămîne în povestirea polițistă doar la aceste funcții. Watson și Hastings vor fi lăsați să se încurce pînă ce Holmes sau Poirot îi vor uimi exhibînd soluția imprevizibilă. Nu intră în discuție ingeniozitatea soluției care la Agatha Christie e remarcabilă. În duelul permanent cu cititorii, jocul care respectă un cod al corectitudinii — enunțat chiar o dată de un autor — și refuză subterfugiile prea facile este cîștigat de scriitoarea engleză prin modificarea parțială a cîte unui tip de soluții ce deschide cîte un drum în aparență baricadat. Vinovatul a fost suspectat inițial și scos cu aparență certitudine din cauză. Vinovații sînt un cuplu fără raporturi cunoscute și cititorul îi suspectează și îi elimină pe fiecare separat etc. Orientînd

atenția spre alte câteva direcții, narațiunea martorului acoperă de fapt indiciile pe care le recapitulează ostentativ în câteva rînduri. Dar relația naratorului cu obiectul admirației sale se reduce la funcții simplificate, așa cum măștile *commediei dell'arte* sînt doar funcții dramatice. Martorul învățăcel admirativ va dobîndi capacități polifonice în câteva cărți de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din secolul nostru.

Trebuie consemnat modul particular în care, în proza românească de la 1880, e narată o nuvelă de Slavici. Didacticismul a mascat noutatea intuițiilor de narator ale prozatorului nostru. Într-o vreme în care bunele intenții se exprimau încă naiv în romanul lui Nicolae Xenopol, ceva mai tîrziu în romanul și schițele lui Vlahuță, în care autorii nu pregetau să-și laude și să-și certe plăsmuirile, Slavici practică modalități narative foarte diferite în *Moara cu noroc*, *Popa Tanda*, *Budulea Taichii*. În cea din urmă povestitorul, prietenul din copilărie al lui Huțu, devenit cronicarul lui admirativ, își exprimă zgomotos satisfacția după fiecare etapă străbătută. Orizontul lui se deschide odată cu acela al lui Budulea Taichii, ca un ecou entuziast al acestuia.

Știm prea puțin despre narator. El revendică doar calitatea de cronicar privilegiat, îndreptățit de legături vechi și trainice: „Mie, îndeosebi, mi se cuvenea oarecare înțîietate la împărțirea părerilor de bine, pentru că eu îl știam încă din copilărie și eram prieten chiar și cu Budulea cel bătrîn.” Povestitorul se ivește la începuturi de capitole. — „Eu am trecut în clasa a patra, iară Budulea Taichii s-a făcut student” — participă din umbră la întîmplări mărunte, își păstrează funcțiile de confident și — mai ales — întîmpină cu bucurie fiecare etapă din ascensiunea socială și culturală a lui Huțu: „De-mi părea bine? Dar se-nțelege că-mi părea bine.”

Cu privire la scrisul secolului al XIX-lea se mai impun două notații. Procedeul narativ în discuție are o relativă frecvență. Îl întâlnim la Balzac și Mérimée, la Turgheniev și Tolstoi. Dar structurile individuale, ca și prescripțiile sau refuzul implicate de estetica vreunui curent au putut crea rezistența împotriva acestui mod de a povesti.

E interesant cât de fugitiv apare martorul în *Doamna Bovary*. În primele pagini relatarea la prima persoană evocă intrarea stângace a lui Charles Bovary în școală : „*Nous étions à l'étude, quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre...*” Urmează episodul caschetei noi, ținute pe genunchi, și al numelui rostit indistinct, care provoacă râsete și vacarm în clasă. La început textul se menține la *nous*-ul amintirilor din școală. E greu să nu raportăm modalitatea aceasta de a începe narațiunea la sursa anecdotico-biografică, la tema propusă de Du Camp lui Flaubert și culeasă din amintiri școlare comune. Dar narațiunea la prima persoană contrazice scriitura impersonală și Flaubert a păstrat-o doar în căutările debutului. În epoca *Bovary*, se maturizase la Flaubert mularea stilistică, mimarea modului de a vorbi al personajelor prin stilul indirect liber. Procedeul martorului dispare după primele pagini și nu-l mai reîntâlnim nici în celelalte scrieri ale lui Flaubert.

Pentru zolism mărturia naratorului ar fi putut deveni un instrument eficace de înregistrare. Dar cultul obiectivității și revenirea mai austeră, de fapt mai îngust gândită, la formula balzaciană îi dictează lui Zola narațiunea permanentă la persoana a treia : în romanele și nuvelele de început, în *Les Rougon-Macquart*, în ciclurile „orașelor” și „evangheliilor”. Construcția masivă nu are la Zola fațetele diverse ale lui Balzac, pe care-l

acuza de inconsecvență și insuficientă obiectivitate. Și lui Zola modelul flaubertian îi oferea posibilitatea stilului indirect liber de a diferenția personajele, și de a le surprinde mai de aproape comportările verbale.

Mai puțin doctrinar, mai fantezist, Guy de Maupassant a practicat narațiunea martorului în nuvele, nu și în romane. Naratorul la prima persoană înregistrează întâmplări — uneori de un anecdotism facil (*Porcul de Morin, Apariție*). O schiță folosește chiar dubla mărturie. Naratorul reproduce, prin intermediul unui ofițer, povestirea unui soldat închiriat pentru servicii intime de o văduvă răscoptă.

Din umbră

În afară de *Bieții oameni*, roman care — ca și în alte literaturi — prelungește spre jumătatea secolului trecut tehnica mai veche a narațiunii epistolare, la Dostoievski, pînă în 1870, prima persoană este angajată în narațiune. *Amintiri din casa morților* deghizează tonul confesiv. Amintirile din deportare sînt narate la prima persoană, dar atribuite unui personaj cu nume și stare civilă diferite. *Insemnări dintr-o subterană* și *Jucătorul* rămîn centrate asupra naratorului, dar nu mai au tonul de confesiune nudă, ezită — în configurații foarte diferite — între orgoliul și autoumilierea frenetică, trec de la un pol la altul. Omul dostoievskian se narează mărturisindu-se, camuflîndu-se, trădîndu-se.

Demonii practică o variantă nouă a mărturiei. Un cronicar ia cuvîntul cu oarecare solemnitate — ce conotează ironia scrierii atît față de narator, cît și față de atîtea dintre personaje. Nu-i cunoaștem numele decît

din cîteva inițiale și vom afla puține despre el. Este „domnul G-v, un tînăr cu educație clasică și cu relații în înalta societate”. Textul îl plasează pe narator mereu în penumbră, îi justifică însă postura de cronicar și posibilitățile de informare. Confidentul lui „Ștefan Trofimovici al nostru, care a deținut întotdeauna printre noi un rol mai aparte, un rol, ca să zic așa, civic”, se plasează în postură admirativă. Pare o întrupare a admiratorului fără rezerve pe care îl vom regăsi la Jacques Tournebroke și la Serenus Zeitblom. Dar obiectul admirației e derizoriu și portretul făcut lui Stepan Trofimovici e vitriolant. Protejatul Varvarei Petrovna e ridicol prin tabieturi și prin elanurile lui controlate de tabieturi. Masca umoristică păstrată în înfățișarea personajului e străvezie. Diferențele sînt însă flagrante față de modul sarcastic în care e prezentat scriitorul Karamzinov — de la început și pînă la sfîrșit odios, chintesență a pozei și vanității. Dublul registru al romanului — înverșunarea pamfletară și penetrația vizionară — este abandonat pentru Karamzinov. Rămîne sensibil în construirea celor două personaje opuse — tatăl și fiul Verhovenski, a mediocrului și demoniului. Dar deși sinceritatea și capacitatea de autoiluzionare ale lui Stepan Trofimovici Verhovenski nu sînt anulate de subtextul ironic, personajul rămîne ridicol. Nu-și abandonează retorica și gesturile teatrale nici în prăbușire și moarte.

Mai mult decît un ecou admirativ al aceluiași prototip de intelighenție liberală, pe care romanul vrea să-l înfățișeze prin Stepan Trofimovici, naratorul — „tînărul cu educație clasică și relații înalte” — este glasul opiniei publice, la nivelul la care ea se fixează „în orașul nostru”, în jurul generăleseii și al guvernatorului: „Înainte de a întreprinde descrierea evenimentelor atît de stranii, survenite recent în orașul nostru, în care nu

se petrecuse pînă atunci nimic remarcabil..."¹ Terifiantul se strecoară și invadează orașul calm, existența stătută. Martorul îi consemnează prezența fără a pricepe mai mult decît cititorul din reacțiile lui Stavroghin, din schimbările de ton, jovialitatea simulată, gafele calculate ale lui Piotr Stepanovici Verhovenski.

Conștient de funcția lui de cronicar, la care se referă mereu, naratorul ține să-și motiveze informațiile: „Voi fi întrebat poate cum e posibil să fi aflat niște amănunte atît de puțin sesizabile”. (Pasajul imediat anterior relatează că Stepan Trofimovici, „de cîteva ori chiar și după unele momente de efuziune foarte intimă, între patru ochi cu Varvara Petrovna, îndată după plecarea ei sărea de pe divan și se apuca să lovească furios cu pumnii în pereți“.) „Dar dacă v-aș spune că am fost personal de față? Dacă v-aș spune că însuși Stepan Trofimovici de repetate ori a plîns în hohote pe umărul meu, dezvăluindu-mi în imagini impresionante dedesubturile existenței sale?”²

Cadrul menit să creeze contrast și implicații ironice, pe care-l constituie postura cronicarului, devine stingheritor cînd romanul crește și trece direct la relațiile dintre conspiratori, înregistrează conversații și detalii de gestică și mimică. Așa cum se va întîmpla și cu tehnica asociativă a rememorărilor proustiene, procedeul e flexibilizat ori pus în paranteză cînd anvergura construcției o cere. Verosimilul îngust e încălcat cu seninătate. Cîteva motivări sînt aproximative. Lipsa lor nu jenează și nu-i vom cere lui G-v să justifice, în sensul juridic al termenului, în ce mod a fost informat de amănuntele întîlnirii lui Stavroghin cu Fedia ori de cele ale

¹ și ² *Demonii*, traducere de Marin Preda și Nicolae Gane, Ed. „Cartea Românească”, 1970, p. 9 și 17. Toate citatele din roman vor fi date după această ediție.

convorbirii dintre Stavroghin și Piotr Stepanovici. Martorul, glas al opiniei publice, își îndreptățește din nou prezența în scena serbării sau în final.

Cronicarul pare a fi prezent și la un prozator din ultimele decenii, direct și aproape mărturisit înrîurit de Dostoievski. Camus, autorul unei dramatizări după *Demonii*, începe *Ciuma* cu câteva fraze în care rezonanțele primului capitol din *Demonii* sînt sensibile: „Ciudatele întîmplări care alcătuiesc substanța acestei cronici s-au petrecut la Oran în 194... După părerea generală, nu erau potrivite acolo, păreau neobișnuite. La prima vedere, într-adevăr, Oran e un oraș obișnuit și nu altceva decît o prefectură franceză de pe coasta algeriană.“

Recunoaștem „evenimentele stranii“ și „orașul nostru, în care nu se petrecuse pînă atunci nimic remarcabil“. Reminiscența — sau, poate, trimiterea intenționată la Dostoievski — se află doar la nivelul stilistic, în sens restrîns. Naratorul lui Camus se va dovedi altceva decît un martor din umbră. Și el își justifică informația: „Dealtfel, povestitorul, care va fi cunoscut la vremea potrivită, n-ar avea nici o calitate pentru o asemenea întreprindere (întocmirea cronicii de care se vorbea cu puțin înainte — n.n.) dacă hazardul nu l-ar fi pus în situația de a culege un anumit număr de mărturisiri și forța împrejurărilor nu l-ar fi amestecat în toate cele pe care își propune să le relateze“.

Ultimul capitol îi dezvăluie identitatea: „Cronica aceasta se apropie de sfîrșit. E timpul ca doctorul Bernard Rieux să reveleze că este autorul ei.“ Unul dintre actorii evenimentelor s-a deghizat în povestitor impersonal, în narator-martor neangajat: „Fiind chemat să mărturisească în legătură cu un soi de crimă, a păstrat o anumită rezervă, cum se cuvine s-o facă un martor cu bunăvoință“.

Ucenicul și maestrul

În *Demonii*, relația cronicarului cu obiectul admirației sale e închisă într-o paranteză ironică. Vidul maestrului o reduce la fraze și poze. Cronicarul admirativ din povestirile polițiste e monocord.

Cronica admirativă a căpătat în mai multe texte valori polifonice. Ne vine îndată în minte romanul lui Mann cu titlul lui semnificativ: *Doctorul Faustus, Viața compozitorului german Adrian Leverkühn, povestită de un prieten*. Dar, în altă configurație culturală și stilistică și cu mai bine de o jumătate de secol înainte, proza franceză cunoscuse una dintre reușitele ei notabile, tratată în această modalitate narativă. Uitarea — e de sperat, provizorie — a alungat în penumbră cartea și autorul. Recitirea îi redescoperă.

Cartea, mai propriu zis, cărțile. Anatole France a publicat în același an (1893) cele două cărți care vorbesc despre abatele Jérôme Coignard prin glasul unui discipol, Elme-Laurent-Jacques Ménétrier, poreclit Tournebroche. *La Rôtisserie de la reine Pédauque* și *Les Opinions de Jérôme Coignard* sînt — amîndouă — narațiuni ale cronicarului pios. Procedul e mai consecvent utilizat în cea de a doua carte, în care naratorul se estompează pentru a reproduce părerile abatelui despre miniștri și societate, despre știință ori despre condiția militară. Opiniile sînt mereu savuroase. E memorabilă contrapropunerea pe care Jérôme Coignard o face domnului Nicodème, inventatorul unor pudice cămăși de noapte „largi și lungi, avînd o mică deschizătură care să îngăduie tinerilor căsătoriți să porceadă cu castitate la înfăptuirea poruncilor dumnezeiești cu privire la creștere și înmulțire“.

„...Bunul meu maestru, care asculta aceste vorbe cu nasul vîrît în textul lui Cassiodor, răspunse cu multă gravitate din vîrful scării că socotea născocirea drept

frumoasă și demnă de laude, dar că-i venise în minte alta și mai folositoare.

— Aș vrea, spuse el, ca înainte de a se uni, mirii să fie frecăți de sus și pînă jos cu o unsoare foarte neagră, care, făcîndu-le pielea asemănătoare cu aceea a cizmelor, să întristeze mult desfătările și jocurile netrebnice ale cărnii și să fie o piedică stînjitoare la mîngîierile, sărutările și giugiulele pe care și le împărtășesc prea adesea îndrăgostiții sub plapumă.

Opiniile... completează prima carte. Totodată, al doilea volum se luminează și se valorifică prin *Birtul la regina Pédaque*. După cincisprezece ani France avea să folosească din nou numele lui Jacques Tournebroche. Ucenicul abatelui e prezent doar în titlu și într-o nuvelă de interes mediu, *Domnișoara Roxane*. Restul culegerii din 1908 adună povestiri răsfirate în timp — cîteva în-cîntătoare —, dar fără legătură cu personajul din titlu.

Esențială rămîne *La Rôtisserie de la Reine Pédaque*. E tentant să revii la cartea aceasta despre care s-a scris mult, la arta gravorului și la detaliile presărate cu ușurință savantă, care evocă contrastele secolului al XVIII-lea, cu alchimistii lui, cu abații meditînd îndrăzneț între două beții. Înrudit cu atîtea figuri de sceptici ironici și omenoși, Jérôme Coignard e totuși unic. Glasul lui, care rostește negații totale în formulele onctuoase ale preotului — blasfemator și pios totodată —, fără să fie stînjinit de contradicții, are timbru distinct printre înțelepții locvaci ai lui France, așa cum moravurile lui de abate afemeiat, scandalagiu și bețiv distonează cu blînzii intelectuali care circulă prin *Histoire comique* sau *Histoire contemporaine*.

Trebuie să rezistăm ispitei de a ne opri asupra cărților în care se descoperă fenomenele de ansamblu, așa cum nu am încercat să pătrundem în labirintul *Demonilor* decît în măsura în care o cere identificarea unei modalități narrative. E de consemnat că France, etichetat adesea drept un întîrziat al clasicismului, inovează

în modul cum manipulează acest tip special de narațiune-mărturie. Jacques Tournebroche a fost și rămîne un spirit ingenuu. Povestirea confirmă mărturisirea din primul capitol, făcută, poate, cu exces de luciditate și cu o picătură firească de livresc. Tournebroche se compară cu Aulus-Gellius. Reproduce „zelos” cuvintele maestrului: „De la mine aduc buna-credință. Dacă vreodată un spirit curios va citi memoriile acestea, va recunoaște că doar un suflet candid se poate exprima într-un limbaj atît de simplu și neted.” Tournebroche e în primul rînd cronicarul maestrului, a cărui siluetă neobișnuită o sesizează fără a-și pierde candoarea, capacitatea de a se lăsa înșelat de femei și ispitit — cu fărîma de incredulitate pe care i-a insuflat-o Coignard — de practicile magice ale domnului d'Astarac. Atent la exactitatea mărturiei, el nu refractă și nu deformează. Tonul lui cuminte, „*simple et uni*”, pune însă în valoare prin contrast anvergura și pitorescul abatelui.

E o relație asemănătoare cu aceea dintre Adrian Leverkühn și prietenul care îi povestește viața. Nu sînt temeieri pentru a se propune o filiație literară, deși Mann face parte dintr-o generație care l-a cunoscut și prețuit pe France. Un punct de pornire tot ipotetic, dar mai probabil, pentru maniera narativă din *Doctorul Faustus* l-ar constitui *Convorbirile lui Goethe cu Eckermann*. Venerația l-a făcut pe Eckermann să înregistreze cuvînt cu cuvînt frazele lui Goethe. N-a uitat însă a se pune și pe sine în valoare ca interlocutor, a notat cu aceeași grijă replicile proprii, a consemnat aprobările lui Goethe. Fără ostentativă autoafirmare, Serenus Zeitblom vorbește și despre sine, dar stăruie asupra fericirii de a-și fi împletit existența cu aceea a lui Leverkühn, se vrea cronicar pios.

În paginile memorialistice care discută geneza romanului, Mann a insistat asupra rosturilor narațiunii prin intermediul „prietenului”: „procedeul era stringent necesar pentru a obține o oarecare înviorare a materia-

lului sumbru și pentru a face suportabile — și pentru mine, și pentru cititori — laturile lui înspăimântătoare. Să lași să străbată demonicul printr-un mijloc esențialmente nedemonic, să însărcinezi cu reprezentarea demonului un suflet de umanist pios și tandru, era în sine o idee comică cu efect în oarecare măsură eliberator, pentru că îmi permitea să transform ațîțarea a ceea ce era direct personal, la baza acestei reprezentări iritante, în ceva indirect, într-o descriere travestită de uluirea și de tremurul mâinilor acelei făpturi timorate.”¹

Textul confirmă, dar corectează considerațiile meta-literare ale scriitorului. Dezacordul între scris și conștiința scriiturii e frecvent chiar la reflexivi ca Mann. Textul din *Die Entstehung des Doktor Faustus* include procedeul narativ în tehnica indirectului, confirmată de orice lectură mai atentă a romanului. Îl concepe și ca pe o modalitate de a atenua terifiantul, comunicîndu-l prin glasul naratorului cuminte și timorat. Frazele lui Mann sînt aici echivoce. În măsura în care implică un indice de refracție, sînt și discutabile. Narațiunea lui Zeitblom, umanist academic, influențabil și plafonat în aspirații sau gîndire, nu deformează ca o oglindă convexă. Raportul narativ e cu totul diferit de cel din finalul lui *Pan*, în care moartea eroului lui Hamsun este narată de un martor ostil, atent la tot ce deformează, interpretînd cu duritate fiecare gest al lui Glahn. Serenus Zeitblom își venerează prietenul, deși e conștient că de la glacialul Leverkühn nu poate năzui la mai mult decît la o simpatie indulgentă și zeflemitoare. Dimensiunile lui Adrian nu sînt reduse, tragicul prăbușirii lui nu e diminuat în nici un chip. Ca și Eckermann, pe care admirația îl face să se depășească, să afle accente majore atunci cînd descrie masca mortuară a lui Goethe, Zeit-

¹ Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romans* (1949), în *Gesammelte Werke*, XII Band, Aufbau Verlag, Berlin, 1956, p. 197.

blom vorbește cu înțelegere de noutatea și de dificultățile interne ale muzicii lui Leverkühn. Thomas Mann a avut grijă să ni-l înfățișeze pe narator ca pe un avizat muzician amator.

Funcția cronicarului pios este, și aici, în primul rînd, de a crea contrastul. Moderația mediocrității, erudiția blajină și cam plată, conformismul de care se ciocnesc sfioasele gesturi nonconformiste ale lui Serenus pun în valoare anvergura tragică a lui Leverkühn. Echivocul nu e creat de privirea naratorului, mereu atentă și conștiincioasă. Este echivocul întâmplărilor lăsate să penduleze între fantastic și alegoric. Dealtfel, în capitolul cheie al pactului mefistofelic, povestirea nu mai aparține lui Zeitblom. O scrisoare a lui Leverkühn evocă viziunea infernală și convorbirea cu Mefisto. Arhaizarea forțată a stilului, cu rezonanțe grotești, marchează felul cum însuși Leverkühn ezită în interpretarea celor narate.

Ca și în *Demonii*, cînd substanța plurisemnificativă riscă să fie stingherită de cadrele procedului narativ, acesta e tratat cu o anumită dezinvoltură și motivarea informației pierde din rigoare. Zeitblom are altă pondere în povestire decît cvasianonimul G-v al lui Dostoevski. El nu poate fi abandonat pe anumite parcursuri, reluat apoi, așa cum se întâmplă cu naratorul din *Demonii*. Cuvîntul îi aparține de drept și parantezele în care Leverkühn e pus să vorbească direct sînt justificate de scrisori sau confidențe. Dar motivarea se subțiază uneori pînă la convenție. Capitolul XL al romanului relatează una dintre ultimele încercări ale lui Adrian de a se elibera de singurătatea și glacialitatea pe care le pretinde pactul. El îi cere lui Rudolf Schwerdtleger, de care îl leagă raporturi tulburi, să-i servească drept intermediar în ciudata declarație și cerere în căsătorie pe care vrea s-o facă Mariei Godeau. Atras și el de Marie, Rudolf întîi refuză, apoi acceptă. „Ceea ce s-a desfășurat între Adrian și Rudolf — povestește Zeitblom înainte de a trece la detaliile scenei — și felul cum

s-a desfășurat le cunosc chiar dacă mi s-ar obiecta de zece ori că nu le pot ști, că nu eram de față. Nu, nu eram de față. Dar astăzi e de netăgăduit că sufletește eram cu ei, căci atunci când ai trăit asemenea întâmplări și când le re trăiești, teribila intimitate cu ele, pe care ai atins-o, face din tine un martor cu văzul și auzul al celor mai tainice amănunte."

Conversația relatată pomeneste și de Zeitblom. Rudolf se miră că Leverkühn nu i-a încredințat misiunea lui Zeitblom: „Am pronunțat numele lui Zeitblom, pentru că e prieten cu tine de mult mai multă vreme decât... — Da, de mai multă vreme. — Bine, deci doar atât."

S-ar părea că imaginându-și astfel de replici, naratorul lasă să se întrevadă ceva din amărăciunea de a fi tratat de Adrian doar ca „prietenul cel mai vechi", de a fi și rămîne o prezență neglijată. Dar detaliile scenei imaginată — scenă importantă în prăbușirea finală a lui Leverkühn — rămîn justificate neglijent. O convenție plăsmuită în trecere lărgeste altă convenție: a informației motivate.

Eliberarea prin comic e covârșită în *Doctorul Faustus* de structura tragică, în vreme ce atitudinea pioasă a lui Tournebroche intra ca un termen într-o viziune total ironică. Apărut la mijlocul perioadei care desparte cărțile despre Jérôme Coignard de noul Faust al lui Mann, primul roman — și probabil cel mai interesant text de ficțiune al lui Ilya Ehrenburg — reîntrupează relația discipol-maestru în stil bufon. *Aventurile extraordinare ale lui Julio Jurenito* și ale celor șapte ucenici, printre care și scriitorul-martor, vorbind în nume propriu, neagă totul cu hiperbole menite să șocheze. Sub diferențele de paletă, dintre zîmbet și ricanare, dintre „La belle époque" și anii primului război, există o construcție înrudită, poate influențată de France. Înlanțuirea picarescă oferă cronicarului pretexte pentru plăsmuirea de apolo-uri și parabole. Ca și Coignard, care vorbește pe rînd

despre armată, despre miniștri, despre justiție, Julio Jurenito tălmăcește discipolilor săi dedesubturile finanțelor și ale căsătoriei. Când viconte Lenido, ruinat, se hotărăște să se însoare cu Miss Hope, americanca bogată în bani și ani, Jurenito trimite mirelui în dar o batistă mexicană și un extras din almanahul fermierului, care vorbește de împerecherea unui armăsar cu o măgăriță. (I se arată armăsarului o iapă și apoi i se leagă ochii.) „Odată cu batista, Jurenito oferea metoda de a se obține fericirea conjugală“.

Observație, investigație, ironie

Prezentându-se sub nume propriu în narațiune, Ehrenburg se trata totuși ca pe un personaj: discipolul pătruns de venerație, fixînd pentru posteritate cuvintele maestrului. Atitudinea simetric opusă e foarte veche și, ca atîtea alte modalități narrative, capătă în proza secolului nostru ipostaze și finalități noi. Nu anulează convenția, dar încearcă să-i dea suplețe și eventual — dar nu neapărat — verosimilitate.

Editorul corespondenței, descoperitorul manuscrisului rătăcit, receptorul confesiunii se iveau fugitiv. Anonimi, identificați explicit cu scriitorul ori, dimpotrivă, disociați de acesta, aveau o funcție esențială și trecătoare: declanșau actul narativ. Hazardul unei întâlniri sau al cîtorva întâlniri îi așeza pentru o vreme în fața rampei. Gesturile erau felurite. Mecanismul impecabil al *Legăturilor primejdioase* se deschide cu *Avertismentul* ironic al Editorului, urmat de *Prefața Redactorului*. Amîndouă se distanțează de text pe tonuri și cu finalități diferite. Editorul insistă pe scurt asupra rostului moral al cărții și încheie cu ironie apăsată, în acord cu sensurile dinamitarde ale textului. Redactorul pedalează asupra

autenticității documentare, neuitînd nici el să insiste asupra efectului moralizator. Cel dintîi iese definitiv din scenă ; al doilea reapare fugitiv în cîteva note. La Lermontov sau Mérimée, receptarea mărturisirilor prilejuiește o paranteză introductivă. În *Carmen*, cele cîteva întîlniri ale naratorului cu Don José motivează gestul confesiv.

În locul prezentatorului care iese din scenă pentru a face loc actorilor, martorul lucid, distanțat, are tot timpul cuvîntul. Ecourile zolismului îi dau adesea acestui narator starea civilă a unui scriitor identificat sau nu cu cel înscris pe copertă, dar interesat de „documentul uman” pe care l-a găsit, investigînd cu o curiozitate profesională. E postura naratorului din mai multe romane și povestiri ale lui Somerset Maugham (*The Moon and Six Pence, Cakes and Ale*). Naratorul disociat de autor îl descoperă treptat, cu aceeași curiozitate investigatoare, pe „marele Gatsby” al lui Scott Fitzgerald. E de notat că acest tip de martor lucid nu cere neapărat narațiunea la persoana întîi gramaticală. Tot la France se întîlnește categoria de figuri înțelepte care rămîn în afara frămîntărilor lui Paphnuce sau Evariste Gamelin, păstrează distanța cu ironie și înțelegere, comentează agitația din jur prin generalizări rostite de multe ori aforistic. Dar martorul la persoana a treia desemnează un tip de narațiune distinct și trebuie examinat separat.

Distanțarea, fixarea într-un rol de observator pot fi temporare. Naratorul lui Camil Petrescu din *Ultima noapte de dragoste...*, gelos pînă la monomanie, își orientează din cînd în cînd atenția în afară, observă nuanțe stilistice în felul de a vorbi al unchiului său muribund, îl portretizează pe Vasilescu Lumînăraru. Mai marcată e poziția de narator a personajului central din *Cartea nunții*, în casa cu molii. Dar acesta nu are funcție de narator, e un martor la persoana a III-a. Vom întîlni asemenea martori în proza românească actuală la

D. R. Popescu, Constantin Țoiu și alții (*Duios Anastasia trecea, Vânătoarea regală, Galeria cu viță sălbatică*).

Naratorul distanțat adună informații furnizate de hazard, întregite de curiozitatea lui investigatoare. Tehnica e cvasienigmatică, dar misterul ce se cere dezlegat e acela al unui caracter contradictoriu. Sub o mască socială obișnuită, se întrevăd trăsături surprinzătoare. Povestitorul le scrutează. Când e doar un bun artizan, cum a fost Somerset Maugham, are și creează iluzia de a fi cercetat sistematic zonele umbrite. Se mișcă însă la suprafața faptelor.

Luna și doi bani jumate și *Prăjituri și bere* sînt construite asemănător, chiar prea asemănător. Procedeu principal e reconstituirea. Obiectele reconstituirilor — realizate în amîndouă cărțile prin evocarea unor întîlniri succesive — sînt caractere de artiști posedați pînă la monomanie de arta lor, literatura ori pictura. În *Prăjituri și bere*, povestirea ezită între două personaje — romancierul și soția lui — concentrîndu-se pînă la urmă asupra celei din urmă, asupra senzualității ei spontane, ignorînd conflictele și tabûurile. *Luna și doi bani jumate* e inspirată, cu minime modificări — plasa rea în Anglia, cîteva detalii de stare civilă — de biografia lui Gauguin. Ca și modelul său, Charles Strickland își abandonează la maturitate, brusc și fără regrete, poziția comodă de agent de schimb și masca socială. Devine Pictorul, cu majusculă. Amoral, obsedat de chemarea lui, se stabilește și moare în Tahiti. Biografia se reconstituie în prima ei parte din amintirile naratorului, devine apoi pură investigație. Ultima parte a existenței lui Strickland se încheagă din mărturiile celor care l-au cunoscut și, în cea mai mare parte, l-au ignorat ca artist.

Mecanismul narativ funcționează impecabil și e mereu insuficient, limitat de clișee care mărunțesc, atenuează forța punctelor de pornire. Abilitatea de narator și de constructor a lui Somerset Maugham e izbitoare.

(În prefața la o culegere de nuvele *First Person Singular*, prozatorul englez a făcut observații inteligente cu privire la prima persoană în narațiune.) Dar absența unei dimensiuni verticale plafonează aceste cărți. Povestirea bine construită nu depășește anecdoticul, înregistrarea reportericească în sensul peiorativ, aplatisant al termenului. De aici și iluzia de a explica pînă la capăt, rotunjit, un destin și un personaj, prin clișee de tipul „artistului posedat” ori „marelui neînțeleș”.

Călătoria spre străfundurile unui personaj care se deghizează, enunțată dar neîntreprinsă de Maugham, este axa *Marelui Gatsby*. Cartea unei prime perioade — scriitorul nu avea încă treizeci de ani — include principalele motive ale prozatorului redescoperit în acești ani și neîncăpînd deplin în nici una dintre categoriile în care a fost inclus: „generația pierdută”, „era jazzului” etc. Narațiunea martorului e tratată de Fitzgerald cu aceeași siguranță a scriiturii și în *Tender is the Night* ori în cîteva povestiri, precum *Babylon Revisited*.

Nick Carraway, naratorul, are capacitatea de a se distanța și de a-și judeca epoca. Este o posibilă proiecție a aspirațiilor creatorului său. Carraway nu e construit din blocuri masive. Încearcă să se izoleze, dar e ispitit de spectacol: „Cînd m-am întors toamna trecută din Est, am simțit că doresc ca lumea să îmbrace uniformă și să stea pentru totdeauna în poziția — morală — de drepti. Nu mai voiam călătorii zgomotoase cu priviri aruncate în sufletul omului. Doar Gatsby, omul care dă numele acestei cărți, a fost scutit de reacția mea — Gatsby care reprezenta tot ce disprețuiesc fără afectare. Dacă personalitatea e o serie neîntreruptă de gesturi reușite, se poate spune că el avea ceva somptuos, o sensibilitate acută față de făgăduielile vieții, ca și cum ar fi fost conectat cu una din acele mașini complicate, care înregistrează cutremurele de la zece mii de mile. Avea un dar extraordinar pentru speranță, o disponibilitate ro-

mantică cum n-am mai găsit la nimeni altul și cum nu e probabil să mai găsesc vreodată.”

S-ar părea că scriitorul anticipează, că își definește de la început personajul prin intermediul naratorului. Dar însăși aproximația caracterizărilor le indică destinația. Sînt menite să exprime o relație, să deseneze o atitudine ambivalentă, de simpatie pentru preaplinul personajului, de neîncredere față de tot ceea ce are excesiv. Trăsătura paradoxală pe care o notează povestitorul — „bootlegger”-ul Gatsby trăiește o pasiune romantică — nu e destinată să creeze iluzia de a fi epuizat un caracter. În același mod Nick detectează la Daisy — obiectul cristalizărilor pasionate ale lui Gatsby — lipsa esențială a sincerității, tocmai cînd aceasta spune despre sine, rîzînd disprețuitor : „Sînt sofisticată, Doamne, cît sînt de sofisticată !”

Personajele sînt schițate, apoi reinvestigate și redescoperite. Desenul se leagă și rămîne incomplet. Din cîteva indicii strecurate, reluate după aceea mai insistent, Gatsby apare ca un impostor. Limbajul lui imită clișeele aristocratului englez din literatura medie, potrivite cu un fost student la Oxford — așa cum vrea să pară Gatsby.

Datele autobiografice sună fals, sursa bogăției e suspectă. Biografia autentică e reconstituită din ziare și din zvonuri. Dar descoperirea imposturii — care culminează cu aflarea îndeletnicirii de contrabandist cu alcool — nu-l epuizează pe Gatsby. Noul portret pe care-l desenează Nick Carraway e dominat de ingenuitatea pasiunii lui Gatsby pentru Daisy, de „colosala vitalitate” a iluziei lui : „(această iluzie) trecuse dincolo de ea, dincolo de orice. El se aruncase în iluzie cu o pasiune creatoare, îmbogățind-o tot timpul, pardosind-o cu fiecare pană găsită pe drum...”

Mărturia distanțată poate fi generatoare de comic. Cînd e angajat în povestire, naratorul poate fi inocent

sau malițios, victimă a absurdităților sau catastrofelor ori declanșatorul lor, acționând cu bizarerie senină sau debitând nonsensuri. Comicul nonsensului, existent în scrisul american înainte de Twain și căruia Twain i-a dat brevet nobiliar, e continuat de Stephen Leacock. La Twain, o celebritate intervievată îl înspăimîntă pe reporterul credul înșirîndu-i enormități. Aceeași tehnică, trasată cu linii mai groase, se reîntîlnește în *Autobiografia mea*. Naratorul lui Leacock depune la bancă o sumă ultramodestă, îndeplinește răbdător toate formalitățile și o retrage imediat integral. Textul e debitat cu masca ingenuității sau cu aplombul cu care la Twain, un colaborator ocazional la un ziar agricol înșiră cu alură profesorală aberații. Cascada de nonsensuri are ceva din tehnica stilizată a clovnului. Hiperbola și nonsensul se regăsesc și la victimele moravurilor politice ori ale bunului-plac administrativ, la candidatul la alegerile de guvernator al lui Twain, la omul suspectat pentru că a găsit un ceas al lui la Courteline. Chiar atunci cînd semnificațiile au adresă satirică limpede, ca în ultimele două exemple, detaliile amplificate și cascada catastrofelor ce se abat asupra povestitorului înrudesce acest tip de comic cu circul sau cu marionetele. Dar alături de narațiunea șarjă, nuanțele umorului diferențiază la infinit atitudini. Se pot evoca felurite voci narative, chiar dacă ne mărginim la o anumită zonă, la tipurile de memorialistică, la impresiile de călătorie, la ficțiunea autobiografică.

Posibilitățile de a se diversifica ale comicului creat de narațiunea-mărturie nu sînt mai puțin numeroase, dar tind să se grupeze în jurul cîtorva atitudini. Narațiunea imperturbabilă potențează comicul prin ricoșare. Bufoneriile se ciocnesc de tonul egal, sobru al relatării. Forța contrastului crește atunci cînd tonul imperturbabil aparține unui stil funcțional practicat cu stîngăcie, prin care transpar simpatiile, parțialitatea, timbrul naratorului. Printre atîtea descoperiri stilistice, „momentele“

caragialiene au extras și resursele acestui tip de contrast între concizia stilului telegrafic sau impersonalitatea procesului-verbal și gesticulația volubilă și agramată. Rigiditatea stilului administrativ, cu începuturile obligatorii de frază — „considerînd”, „avînd în vedere” — devine sub pana comisarului Mitică Pișculescu prilej de spectacol și de autoportret.

În contrast cu relatarea imperturbabilă, naratorul lui Twain sau Courteline ia atitudine, apreciază în numele bunului-simț. Născocirile mitomanului Rogers sînt reproduse — la Twain — cu asemenea sublinieri. La Courteline, cîte un povestitor — mizantrop ori misogin — relatează tot cu accente de bun-simț jignit bizarerii de moravuri și ciudățenii de caracter. *Margot*, povestirea lui Courteline, se înrudește cu mai cunoscuta *Bou-bouroche*. Credulitatea unui soț apare cu maximă ingenuitate în cele două momente: cînd naratorul, într-o cameră de hotel, ascultă intrigat jocul erotic ce se petrece în camera vecină și recunoaște după glasul femeii pe soția prietenului aflat alături de el; cînd același prieten povestește scena la masă, cu fatală inocență și, ignorînd identitatea actorilor, în fața soției sale și a amantului acesteia. Situația și sensurile ei, variații pe tema credulității maritale, sînt moliereschi ca și tonul comentariului, expresie a bunului-simț ofensat. Chiar tratată discret, o asemenea modalitate narativă comportă riscurile parantezei didactice. Courteline nu le evită totdeauna. Naratorii din culegerea *Femmes d'amis* — din care face parte *Margot* — fie ei actori, fie doar martori, au din cînd în cînd ton de moralști ursuzi.

Comic mai eficace e masca umoristică. Pluralul ar fi mai nimerit. Sînt măști care deghizează cu voită imperfecție luciditatea și maliția.

Caragiale a utilizat adesea narațiunea la persoana întîi, și în perioada *Momentelor*, și în aceea a *Schițelor nouă*. Naratorul-actor apare în ipostaze caracteristic diverse, cu preferință vădită pentru victima iri-

iată din *Grand Hotel Victoria Română, Bùbico*, ori bonomă din *Tal*.

Demnă de notat este identificarea aparentă a naratorului cu autorul. Povestitorul este Nenea Iancu, înfățișat ca scriitor sau director de gazetă. Într-o schiță este chiar directorul *Moștului român*, sensibil la diplomația coanei Mița și acceptînd pînă la urmă să-i expedieze revista gratuit.

Asumarea aparentă a narațiunii ar părea în contrast cu discreția bine cunoscută a lui Caragiale. Chiar paginile cu pornire și intenții memorialistice sînt la el neconfesive și sfîrșesc prin a orienta textul în afară, spre lumea lui Mitică (*Garda civică*), spre anecdota valorificată pentru săvoarea ei (*Națiunea română*), spre considerațiile ironice despre gazetari și limbă (*Peste cincizeci de ani*).

Înzestrat cu numele și cu detaliile de stare civilă ale autorului, naratorul este în mai multe schițe un termen de contrast ori un filtru umoristic. Procedee devine echivalentul narativ al imitației stilistice. Așa cum despre Turturel se vorbește cu ticurile și podoabele de stil ale cronicarului monden, povestitorul ni se prezintă ca un ingenuu acceptînd monedele în circulație, mărturisindu-și admirația pentru tăria de caracter a lui Iancu Verigopolu, pentru relațiile sus-puse ale amicului X. Este înspăimîntat de știrile catastrofale ale gazetarului din *Ultima oră*, plătește anticipat decorația făgăduită de Guță Cotoiu. Masca naivă e și aci mereu vizibilă, dar atitudinea naratorului rămîne ambiguă, fără clipire complice. Unele fraze de început accentuează cu un pic de emfază modestia și ingenuitatea povestitorului, elogiază simplitatea „amicului X”, distincția doamnelor din *Five o'Clock*: „El știe cîtă admirație îmi inspiră, cît ascendent moral și intelectual exercită asupra mea; de cîte ori însă ne întîlnim amîndoi, nu-mi arată nici un fel de mîndrie care m-ar atinge; totdeauna modest, simplu și fără pretenție, mă pune în curent cu tot ce se

petrece în sferele înalte". „Am mare slăbiciune pentru ceea ce francezul numește *la causerie* și de aceea frecventez bucuros cercurile *mondains*. Îmi place, adică, pe românește, să stau de vorbă cu damele din lumea mare." Subtextul ironic e marcat în asemenea pasaje de sporirea clișeeilor — „cît ascendent moral exercită..." —, de trecerea fugitivă prin stilul indirect liber, în al doilea exemplu. Cel mai adesea martorul intră direct în materie, trasează în maniera specifică momentelor un decor, o ambianță. „A fost o zi îngrozitor de fierbinte... Stau în fața unui local de noapte, o mică berărie..." „Mă aflu în vremea conflictului româno-bulgar în parcul de la Sinaia." În câteva rînduri, ingenuitatea martorului se dizolvă în fața faptelor. Pus în gardă, naratorul din *Ultima oră* inventează și el o știre senzațională, pe care reporterul perfect informat se repede s-o comunice la telefon. Dar, mai frecvent, naratorul își păstrează atitudinea admirativă. Ultimul cuvînt aparține amicului X. În vagonul de clasa a treia acesta inițiază în politica înaltă pe mai mulți negustori care îi sorb cu nesăț „vorbele prețioase"... „— Eu i-am spus: «Ghenerale, nu te grăbi...»"

Privirea copilului

Naratorul copil apare tîrziu. Așa cum e tîrzie prezența copilului în literatură, nu ca o indicație de vîrstă, ci ca o ipostază specifică. Chiar textele care au început a descoperi copilul au făcut-o prin glasul adultului. Rousseau vorbește de romanele citite pînă în zori împreună cu tatăl său, de cîntecele cu textul uitat. Tonul e mereu nostalgic.

În *David Copperfield* viziunea aparține copilului. Dimensiunile sînt mărite, repulsiile, spaimile — inten-

sificate. Atitudinea rămîne rememorative cu excepția acelor capitole cu magie particulară și descoperind modalități narative care n-au fost suficient apreciate, intitulate *A retrospect* (O privire înapoi). Primul concentrează anii adolescenței pînă la sfîrșitul școlii. Tranziția gramaticală — prezentul întrerupe narația la trecut — din cele două capitole care încadrează retrospectiva, are finalități spuse în primele fraze, într-un mod care anticipează proza duratei din secolul nostru: „Zilele mele de școală! Lunecarea tăcută a existenței mele, înaintarea nevăzută, nesimțită a vieții din copilărie spre tinerețe? Lăsați-mă să caut, cînd privesc înapoi, spre cursul apei, acum o albie secată, acoperită de frunze, dacă există semne de-a lungul drumului după care să-mi amintesc cum s-a desfășurat.”

Atitudinea evocatoare păstrată în aceste prime fraze se transformă și „semnele”, întâmplările care jalonează anii scurși, prima dragoste, răfuiala cu ucenicul de măcelar sînt narate la prezent, literar și gramatical, din optica actorului, cu glasul lui. Omul matur care scrutează trecutul reapare, lasă apoi cuvîntul adolescentului. Dublul registru al narațiunii, succesiunea de elipse concentrează durata.

La cîțiva ani interval, debutul lui Tolstoi din 1856 — *David Copperfield* apăruse în 1849 — reconstruiește universul naratorului, la nivelul și cu optica lui. *Copilăria* folosește gramatical trecutul: „În ziua de 12 august 18... adică trei zile după ce împlinisem zece ani și promisem daruri atît de frumoase, Karl Ivanîci mă trezi la șapte dimineața, pocnind o muscă deasupra capului meu...” În ciuda acestei permanente puneri la trecut și a unor titluri de felul lui *Ce fel de om era tatăl meu?*, narațiunea se păstrează literar la prezent. Cronica zilei unui copil este făcută fără gesturi evocatoare, fără confruntările de registre din retrospectivile dickensiene. Modalitatea va fi urmată și în povestirile următoare. Dramatizarea narațiunii, caracteristică și scrierilor poli-

fonice de mai târziu — astfel începe primul capitol din *Război și pace* — se ivește de la prima scriere a lui Tolstoi.

„Martorul pur“, cronicarul anonim ori fixat printr-o aproximativă stare civilă este — am văzut-o — relativ rar. Martorul devine temporar actor și statutul lui special, angrenarea imperfectă în evenimentele narate, e stabilit prin deplasarea de pondere. Din când în când alte personaje intră sub reflector și îl plasează pe povestitor în situația spectatorului. Este și poziția martorului-copil, arareori numai spectator. Diferențele sînt de grad. Ele se descifrează, totuși, cînd confruntăm *David Copperfield* cu *Insula comorii*.

Un model al naratorului-copil — martor sau actor — împinge la simplificări, la șabloane ca „prospețimea percepției“ sau ca „ingenuitatea“. Dar ceea ce distinge timbrul povestirii din *Huckleberry Finn* este tocmai îmbinarea experienței timpurii — traduse în viteză cu care Huck se descurcă în orice împrejurare și își născocesc alt nume și altă biografie — cu neașteptate gesturi de credulitate.

Experiența lui Huck nu înseamnă blazare. Personajul lui Twain nu seamănă cu acei cîțiva mici monștri, copii bătrîni care circulă prin literatura ultimului secol.

Narațiunea copilului are o intensitate particulară. Disponibilitatea pentru neobișnuit, cenzura realului mai atenuată sau absentă favorizează în astfel de texte aventurosul, fantasticul, terifiantul. Într-o asemenea relație, copilul — dezarmat și confruntat cu forțe obscure ori malefice — e folosit ca un termen de contrast. Actor sau narator, copilul accentuează prin neajutorare forța terifiantă, misterul, aventura. Se creează și șabloane destul de simple. Filmul de groază intensifică tensiunea, făcînd primejdia să atîrne asupra unui personaj infirm sau neputincios, asupra unei femei oarbe ori paralizate. Romanul foileton și cel polițist au folosit tensiunea creată de prezența unui copil amenințat, răpit sau tero-

rizat. Dar, în afară de capitoarele din Ponson du Terrail, există și Oliver Twist rătăcind pe străzile Londrei, absorbit de întuneric. Iar în registrul aventurosului există naratorul din *Insula comorii*. Neliniștea provocată de ivirea lui Billy Bones în hanul calm, apoi de invazia piraților e potențată în romanul lui Stevenson de glasul lui Jim Hawkins.

În prima parte din *Insula comorii*, Jim e în primul rînd martor. Apoi, în povestirea expediției, devine, în câteva momente esențiale, actor, păstrîndu-și misiunea de cronicar al expediției.

Cronicarul-actor — actor secundar, antrenat în aventură, uneori cu rezerve și cu temeri, deci intensificînd iarăși neobișnuitul prin contrast — este un mod de a nara propriu „călătoriei extraordinare” ca și altor forme de aventură. Jules Verne l-a folosit în *Călătorie spre centrul Pămîntului*. Acolo, naratorul este un tînăr sfios și timorat, ceea ce prilejuiește și momente de umor — de felul aceluia stereotip și fără pretenții, practicat de Verne. Creează și contrastul care înviorează culorile aventurii.

Naratorul-adolescent din câteva scrieri ale lui Faulkner are funcții deosebite. Povestitorul din *Intruder in the Dust* — procedeul mai fusese practicat cu cîtiva ani înainte în mai multe nuvele din *Go Down Moses* — este și el actor cu menire de martor. În prima parte a cărții se zbate pentru salvarea lui Lucas Beauchamp, față de care nutrește simțăminte ambivalente. E dominat și indignat — ca un ecou al modului de a ierarhiza ce i s-a înculcat — de negrul care își respinge condiția de negru. Acceptă însărcinarea zănatecă de a dezgropa noaptea un cadavru pentru a dovedi inocența lui Lucas, nu se revoltă nici împotriva propunerii umilitoare de a fi plătit, așa cum el însuși încercase mai înainte să plătească ospitalitatea lui Lucas. Îl călăuzesc setea de absolut, refuzul de a tolera injustiția, ca și iritarea, dorința de a frînge siguranța de sine a bătrînului negru. Dar

zbaterea aceasta nu deplasează planurile. Naratorul — și termenul pare impropriu, pentru că romanul e scris la persoana a treia, dar la o persoană a treia echivocă — e obsedat, teleghidat de Lucas. În închisoarea în jurul căreia mulțimea începe să se adune pentru linșaj, izolat, acuzat de o crimă pe care n-a săvârșit-o, Lucas domină cartea. Frazele labirintice ale lui Faulkner, contopind pe imense parcursuri evocări și anticipări, gesturi și întrebări, creează un efect de iluzie optică. Îl însoțesc tot timpul pe adolescentul pe care, pentru ușurința expunerii, l-am denumit *narator*, deși romanul îl desemnează mereu prin *he* (el). Dar ziua și noaptea de nesomn a adolescentului se concentrează în jurul lui Lucas Beauchamp, a atitudinii lui ininteligibile, a tot ce ascunde. Structura enigmistică a cărții — un acuzat, o investigație, un mormânt în care există alt cadavru decât cel care fusese îngropat cu câteva ore înainte etc. — se conjugă cu tainele unei comportări și ale unei mentalități. Neîncrederea și refuzul de a se ruga ori măcar de a cere se desprind din gesturile lui Lucas. Nici în fața adolescentului, nici față de avocatul Gavin, apărătorul său, Lucas nu-și afirmă nevinovăția. Cuvintele lui zgîrcite sînt indicații, pertractări sau dispoziții. Refrenul „plătesc” revine mereu. Este refuz al compasiunii, e hotărîrea de a fixa relații de egalitate. Din celula lui, Lucas își organizează disculparea, îl manevrează pe narator.

Modul în care narațiunea îl însoțește pe adolescent, se mulează pe impresiile și mișcările lui, transformă persoana a treia gramaticală într-o primă persoană, după cum *tu* și *noi*, în paginile citate ale lui Valery Larbaud, însemnau „eu”. Însuși termenul de „narațiune” pretinde ghilimele. Trecînd prin lentila unei conștiințe, spectrul faptelor se descompune, devine mănunchi de impresii, gesturi, amintiri. Metafora fiind și aici aproximativă, trebuie precizat că, la nivelul Faulkner, „lentila” e un glas. Persoana a treia pare a-l deplasa, dar nu-l imper-

sonalizează. Este adolescentul din Sud, pe care Lucas l-a adăpostit odinioară când a căzut în apă. Impresiile lui au intensitatea și reacțiile lui au bruschetea, reticențele adolescenței. Cenestezia de halucinat — după aproape douăzeci și patru de ore fără somn — particularizează timbrul acestui „povestitor la persoana a treia“. Dar cartea îl readuce mereu la Lucas Beauchamp și la enigma comportării acestuia, îl reaşază în postura de martor frământat.

Persoana a treia

Înrudită cu istoriografia, pornită din cîteva convenții destinate să disocieze pe narator de autor, narațiunea martorului pare de neconceput în afara primei persoane. Totuși, printre metamorfozele povestirii la persoana a treia, se remarcă prezența cîtorva tipuri de personaje neangrenate, fără a fi periferice sau neglijabile. Menite inițial să comenteze, și să creeze efecte de contrast, au devenit în cîteva scrieri din secolul nostru instrumente de înregistrare, de reconstituire și interpretare.

Pe scenă, un corespondent lamentabil l-a constituit *raisonneur*-ul, personajul sagace care punctează acțiunea cu comentarii, extrage explicit morala. E latura cea mai greu de suportat din dramaturgia de altfel iscusit construită a lui Augier sau Dumas-fiul. Transformat din apărătorul înzestrat cu causticitate al moralei acceptate, în creator de paradoxuri dinamitarde, *raisonneur*-ul persistă și la Wilde într-o ipostază sceptică.

Personaje sagace, binevoitoare și ironice populează romanele lui France și Huxley. Sînt reprezentanții direcți ai scriitorului, ori cel puțin ai unui mod de a se vedea al scriitorului. Relația în sine nu are neapărat consecințe literar dăunătoare. Molière a folosit-o în *Mi-*

zantropul, unde două personaje îl exprimă și se opun între ele, unul făcînd elogiul sociabilității, celălalt concentrînd cu mai mult relief refuzul și sila de lume. Opoziția există și în piesele lui Molière anterioare *Mizantropului*, în *L'Ecole des maris*.

La France, mai multe — nu toate — dintre personajele sagace sînt ferite de didacticismul care sterilizează literar prin mobilitatea ironiei și prin acordul lor cu epoca: sînt plasați fie la începuturile creștinismului, în *Thaïs*, fie în veacul al XVIII-lea — cele două figuri de sceptici totuși atît de diferite între ele — Jérôme Coignard și Bretteaux des Ilettes. E profesorul Bergeret, din cronică Afacerii Dreyfus. Distanțarea autorului de acești reprezentanți ai modului propriu de a gîndi și trăi le dă și altă dimensiune decît aceea de porta-voce. Viziunea ironică nu-i cruță cu totul nici pe ei. Prins într-o căsătorie eșuată, minimalizat, Bergeret meditează în fața discipolului său la tainele astrelor, își mărturisește convingerea sumbră că omenirea nu are corespondențe în alte galaxii. Numit profesor la Paris, exprimă speranța opusă.

Chiar cînd evită riscul reducerii la funcția de *raisonneur* — delegații scriitorilor în roman devin cu greu un centru în jurul căruia să se construiască narațiunea. După Gide din *Falsificatorii de bani*, rostul lor va fi de a crea un imaginar la puterea a doua, de a se mișca în roman reflectînd la romanul pe care vor să-l scrie. În însemnările lui Edouard — personajul gidean —, evenimentele din jur sînt materiale pentru scrierea cărții, care se încheagă, se destramă, se încheagă iar sub ochii noștri. Altminteri, mai ales în scrierile de factură eseistică și ironică, asemenea personaje sînt descendenții doctorului Trublet și ai celorlalți înțelepți francieni.

Contingentele cîte unui drum de scriitor au plăsmuit narațiuni la persoana a treia, în care unul dintre personaje adaugă vocației de spectator pe cea de investi-

gator. Narațiunea surprinde evenimentele pe măsură ce personajul le descoperă, le luminează, lăsându-le câteodată să suporte mai multe interpretări între care martorul însuși nu se poate hotărî să opteze. E cazul cu primul roman al Hortensiei Papadat-Bengescu.

Fecioarele despletite este o carte de tranziție. Scriitoarea intrase în cercul Sburătorului. (Așa cum o vor face și volumele ulterioare, pagina de gardă consemnează că „acest roman s-a citit pe măsură ce a fost scris și a fost lucrat pe măsură ce s-a citit în ședințele literare ale cenacului“.) Se percepe în cărțile ei din acești ani tendința spre detașare și autocontrol, idealul prozei obiective, recomandate de Lovinescu. Trecerea s-a făcut prin intermediul unui personaj, Mini, împrumutat paginilor anterioare. Prezența acestui personaj orientează construcția *Fecioarelor despletite*, îi dă discontinuitatea, structura surprinzător de modernă. Indiferent de probabilele surse autobiografice, Mini nu mai e o proiecție a subiectivității, cum fusese Laura într-o carte anterioară. Acolo, persoana a treia introducea transparent o atitudine confesivă. În *Fecioarele despletite*, Mini rămîne în penumbră, dar indispensabilă. E un mod de sensibilitate, o inteligență investigatoare. Din amestecul surprinzător de pătrundere intuitivă și de divagații evaporate, care dăduse cărților de început fizionomia lor barocă, au rămas doar câteva urme: reveriile despre Cetatea Vie, teoretizările cu privire la „trupul suflesc“. Dar Mini e în primul rînd o lentilă prin care privim la destrămarea menajului Hallipa. Cîmpul viziunii, ipotezele interpretative sînt ale ei și ale celui-lalt personaj investigator, Nori. Iscoditoare, mereu în mișcare, Mini și Nori luminează o parte din fapte, lasă semne de întrebare nedezlegate cu privire la altele. Cauzele ostilității progresive arătată de Leonora față de soțul ei rămîn ipotetice.

Plusul de obiectivizare avea s-o expulzeze treptat pe Mini din romanele ulterioare. Mai apare, fugitiv, în

Concert din muzică de Bach. Prezența ei particularizează primul volum. Nori, dimpotrivă, va ocupa un loc central în *Rădăcini*, ultima parte a ciclului.

Rostul și ponderea lui Titu Herdelea sînt altele. Materialele autobiografice — lesne de detectat —, din care e construit personajul lui Rebreanu, afectează structura celor două romane în care e mai reliefat, *Ion* și *Răscoala* (Herdelea avea să revină și în *Gorila*, ca o figură de plan secund). Faptul că tînărul intelectual ardelean, și el fiu de învățător, trece munții cam în aceeași perioadă cu creatorul său — de fapt, Rebreanu a sosit la București după răscoală, în 1908 — are interes pur anecdotic. Personajul se distanțează de autor, fără transferuri și fără indulgențe, fixat de mediocritatea gîndului și sensibilității. Elanurile lui sînt controlate de prudență.

Interesantă e deplasarea pozițiilor pe care Herdelea le ocupă în cele două romane. Angrenat într-unul din cele două planuri ale lui *Ion*, deși estompat de forța personajului titular, Titu e un actor în cronică familială în învățătorului. Nici în *Răscoala* nu e un pur martor. Narațiunea se oprește răbdătoare asupra amorurilor periferice ale gazetarului debutant. Dar, fără să se transforme într-o simplă funcție epică, Titu Herdelea e destinat, mai ales, să lege medii și momente cu puncte rare de contact. Gazetarul, posesor de recomandări pe lîngă marii proprietari și oamenii politici din 1907, se deplasează și îngăduie narațiunii priviri panoramice: pe străzile mahalalei bucureștene, în parlament, în sat, în preziua răscoalelor și în timpul represiunii. În *Răscoala*, rostul gazetarului Herdelea este să circule. Actorul din *Ion* a devenit martor. În cu totul alt registru, vagabondul lui Hamsun, din *Sub steaua de toamnă*, rămîne povestitor și în cartea următoare, dar stă în afara cercului de lumină, „cîntă în surdină”.

Desprinsă de prima persoană, organizată în jurul unui personaj care catalizează evenimentele, le investi-

ghează sau se mărginește să creeze un focar de informații, mărturia pare a se reîntoarce spre albia cunoscută. Dar narațiunea din nou impersonalizată și-a modificat timbrul și și-a redus ambițiile. Nu-și mai propune să clădească universuri tridimensionale, ci reconstituie întregul din frânturi, cu goluri și cu linii întrerupte, bănuite. *Puzzle*-ul narativ se desenează treptat, atenția e orientată și spre actul recompunerii.

Cîteva romane engleze dintre cele două războaie au cîștigat o faimă precară (este traiectoria cunoscută a neglijării excesive după o supraapreciere) datorită unei inovații tehnice. *Daphne Adeane* de Maurice Baring, *Legendă* de Clemence Dane se concentrează în jurul unui personaj defunct a cărui amintire plutește deasupra celorlalți, îi ține prizonieri. Parțial, procedeul e practicat și de Virginia Woolf în *Valurile*. Dintre personajele cărții care revin, modificate de ani în ritmul mareelor, Percival apare doar prin reflexe în conștiința celorlalți. La Virginia Woolf, procedeul pierde orice miros de laborator, e integrat în viziunea care de la *Camera lui Jacob* și *Doamna Dalloway* percepe preferențial reverberațiile, haloul și evită desenul net.

Narațiunea impregnată de amintirea unui personaj ori lăsînd în penumbră o siluetă, simulează gestul reconstituirii, dar uzează palete diferite, are finalități opuse în raport cu scrierile ce se pretind a fi doar o însumare de mărturii. Structura *Patului lui Procust* — amintiri, plus scrisori, plus note, justificate de teoretizarea autenticității — se inserează într-o modalitate mai veche și, deși contestată, durabilă.

Intrată în fondul retoricii narrative, cel puțin pentru perioada ultimelor cîteva decenii, reconstituirea impersonală, devenită montaj de mărturii, trece în zonele cu geografie incertă ale paraliteraturii. O practică romanul polițist, care utilizează și tipul special de reconstituire reprezentat de redescoperirea profilului unui personaj. Veleitățile autorilor de literatură enigmistică de a

abandona formele arhitectonice șablonizate, sînt gesturi simetrice cu utilizarea tehnicii polițiste de către Dostoevski, Faulkner sau Robbe-Grillet. Le constatăm la cei mai răspîndiți autori de *thrillers*. Agatha Christie, considerată de mulți adepți ai genului drept desuetă, pentru că practică o narațiune prea calmă, a făcut mai multe încercări de a aplica mecanismelor investigatoare modalitățile narrative ale reconstituirii. O carte începe printr-o succesiune de monologuri, în care cîte un personaj e bîntuit de amintirea unei moarte (*Sparkling Cyanide*). Hercule Poirot anchetează o crimă la 15 ani după comiterea ei și adună, capitol după capitol, mărturiile actorilor (*Five Little Pigs*). Montajul de documente a fost practicat și el. Un roman mediocru — de acum cîteva decenii — mima chiar tipografic documentul autentic. Volumul era alcătuit ca un dosar, depozitiile erau dactilografiate și soluția introdusă într-un plic închis. Fără astfel de „*trompe l'oeil*“, Dorothy Sayers a construit *Documentele cazului* dintr-un montaj de mărturii și informații. Extinsă de la enigmistică la povestirea de spionaj — cu un substrat literar și implicații politice mai grave —, tehnica montajului e utilizată minuțios în *Dosarul 52* de Gilles Perrault.

Atitudinea naratorului care reconstituie este intim înrudită cu aceea a reporterului. Fără veleități literare speciale, reportajul politic și istoric — mai ales cel referitor la istoria apropiată — împrumută firesc procedeele investigatoare și alătură mărturii. Marile succese editoriale din ultimele decenii — reportajele lui Lapierre și Collins (*Parisul arde?*), cele ale lui Cornelius Ryan (*Ziua cea mai lungă, Bătălia Berlinului*) se bazează pe anchete minuțioase. Reporterii nu se mărginesc să reproducă mărturii, le traduc narativ și urmăresc un număr de destine cît mai variate, de la soldat la general. Personalizat astfel, construit cu gradații, cu *suspense*, reportajul capătă o forță de captație certă, chiar dacă procedeele de fabricație transpar adesea.

Mărturia — documentul uman nud, înregistrat pe bandă și transcris cu corectitudine de anchetator — a devenit o tehnică a anchetei sociologice și antropologice, căpătând la Oscar Lewis (*Familia Sanchez, Copiii lui Sanchez*) paradoxale valențe literare. Metabolismul literatură-document se face din nou simțit.

Pentru ficțiunea narativă, abandonarea primei persoane e unul dintre aspectele care semnalizează procesul de topire a convenției martorului în alte configurații de convenții. Suprapuse prea vizibil, liniile desenului vechi se descifrează printre liniile noi. Mecanismele se fac uneori simțite. Dar ele pot oferi și premise care permit convenției să devină condiție de existență a textului, procedeele atenuându-și reciproc asprimea. *El-ul* lui Faulkner a devenit filtrul unei conștiințe ce lasă să apară evenimentele doar prin ricoșare. Personajul din *Valurile*, existent prin ecouri, e aureolat. Renunțarea la martorul din penumbră ca la un mod narativ dominant, continuu, lipsește povestirea de timbrul unui glas. Dar îi dă un plus de plasticitate.

SOLILOCVIUL

Eroarea psihologică

Războiul cu denumirile e în general facil și fără utilitate. Uneori poate pune însă în lumină confuzii ce angajează mai mult decît o etichetare.

„Romanul psihologic“, „drama psihologică“ — sînt denumiri curente. Chiar dacă le socotim nepotrivite — cum și sînt — excomunicarea lor ar fi duel cu morile de vînt. S-ar acorda cu un demers critic care reînnoiește terminologia cu iluzia ingenuă că noțiunile, rebotezate, se clarifică.

Este însă ușor de observat cît de echivoc e determinativul „psihologic“, adăugat la termenul, nici el univoc, de literatură, și cîte confuzii favorizează.

Un punct de pornire îl poate constitui *Histoire de la littérature française* a lui Gustave Lanson, în forma ei „remaniée et complétée pour la période 1850—1950 par Paul Tuffrau“¹.

Vulnerabilă metodologic, lucrarea lui Lanson rămîne monumentală. Paul Tuffrau a „remaniat-o și completat-o“ într-un spirit închistat universitar, care se face simțit mai ales în tabla de materii și în textele referitoare la ultimele decenii, texte ce aparțin exclusiv colaboratorului postum.

Capitolul III al părții a șaptea (*Perioada contemporană*) se ocupă de roman. Clasificarea tipurilor de ro-

¹ Hachette, 1951.

mane contemporane este, ca mai în toate cazurile similare, arbitrară. „Romanul psihologic“, „Sintezele românești“, „Aspectele lumii“, „Evaziunea în fantezie și pitoresc“, „Căutarea unei etici“ etc. sînt rubrici concepute fără criteriu cert. Policromia aceasta se reîntîlnește în mai toate sintezele istorice și critice și e consecința mereu amintitei condiții indefinisabile a romanului.

Stupefiantă e gruparea într-o cutie atotîncăpătoare, „romanul psihologic“, a lui Proust, Gide, Mauriac, Green, Lacretelle, Colette. Enumerarea pune într-o lumină ciudată discernămîntul critic al continuatorului lui Lanson. Alăturarea Proust, Gide, Lacretelle e stridentă. Iar eticheta „psihologicului“, aplicată eticii iconoclaste a lui Gide și senzației care la Colette e împărtășită spontan, fără pauze analitice, își trădează vagul. S-ar putea înmulți exemplele. Altele, mai puțin șocante, ar reflecta imprecizia termenului de psihologic cînd se referă la literatură.

Este, în primul rînd, o ezitare între cîteva sensuri care se amestecă și se substituie. „Psihologicul“ înseamnă interesul preferențial pentru viața de conștiință. În acest caz, termenul rămîne nepotrivit pentru că duce la confuzii între demersul literaturii și cel al omului de știință. Într-un raport similar se vorbește de literatura socială și nu sociologică. „Psihologicul“ poate implica și o restrîngere la planul interior. Dar un asemenea proces aparține secolului nostru și ia, dealtfel, forme foarte deosebite. Stendhal și Dostoievski nu s-au restrîns programatic. Într-un sens mai specific literaturii, poate însemna o atitudine și un mod de a scrie, cu paranteze care se reîntorc la o acțiune și la comportări deja relatate, le disecă, le montează, le „analizează“. Termenul de literatură „analitică“ îl concurează pe cel de „literatură psihologică“, reducînd — dar nu total — echivocurile.

Confuzia termenilor a dus și la o soluție radicală, după care psihologicul e excomunicat din receptarea matură a literaturii. O direcție critică îl consideră în afara problemei. Purismul acesta se întâlnește mai ales la metodele formalizatoare, dar nu numai la ele.

Ne-am propus în preambulul cărții de față să nu revenim la dezbaterea terminologică — periodic rezolvată și periodic renăscută. Ne vom referi doar la câteva idei critice cu privire la raporturile dintre psihologie și literatură, idei devenite formule implacabile și — printr-un proces firesc de degradare — degenerate în șabloane. Condamnarea căii psihologice în examenul critic, și deci a rolului semnificațiilor psihologice în configurația operei, e implicată în distincția între metodele intrinsece și extrinsece de cercetare a literaturii.

Primele ar fi interesate direct de cercetarea textului literar, de analiza arhitecturii acestui text, de evaluarea lui axiologică. A doua categorie ar căuta „un acces la literatură din exterior” (Wellek și Warren), situînd-o istoric, social și cercetîndu-i condițiile de apariție. Metodele psihologice ar fi și ele extrinsece, s-ar referi doar la geneza individuală și conținutul afectiv comunicat de operă, nu și la structură și la valoare.

Într-un plan mai restrîns, condamnarea criteriului psihologic în receptarea literaturii a dus la denunțarea unei erori — cea „a afectivității”.

Calitatea literară a textului este concepută pe planul ascetic al contactului pur intelectual cu un tip special de construcție verbală. Identificarea acestui tip special, (definirea „literarității”) rămîne obiect de dezbateră infinită. Reține, deci, din configurația sensibilă, intelectuală și afectivă, luminată de valoare, pe care opera o propune tuturor treptelor de receptare, o componentă unică, investită cu calitatea literară. Este o reacție justificată, dar unilaterală, la moduri tot atît de unilaterale de recepție, la sociologism, biografism naiv, la aprecierea textului după capacitatea de a genera afecte. Re-

luarea superficială transformă punerile în gardă în șabloane critice, cu atât mai insuficiente și mai simplificatoare cu cât sună mai categoric.

Nu e cazul să stăruim asupra dificultății de a separa abordarea intrinsecă de cea extrinsecă a unui text. Un singur fapt: câteva pagini exemplare din *Mimesis* a lui Auerbach comentează un fragment din *Roșu și negru*. (Și e potrivit să exemplificăm cu metoda lui Auerbach, în care demersul stilistic „intrinsec” e inseparabil de istorie și de sociologie.) Stilisticianul german identifică principala noutate a etapei realiste — în sensul larg în care e luat termenul — deschisă de romanul lui Stendhal într-o anumită trăsătură: „ea (această scenă, respectiv convorbirea dintre Julien Sorel și abatele Pirard — n.n.) ar fi aproape ininteligibilă fără cunoașterea amănunțită și exactă a situației politice, sociale și economice într-un anumit moment istoric precis, și anume în Franța dinaintea revoluției din iulie, ce corespunde subtitlului (dat de editor) pe care îl are romanul: *Chronique de 1830*”¹. Rolul saloanelor regaliste și bigote în Franța Restaurației, semnificația atitudinii contestatare a lui Julien, care se plictisește de moarte în salonul doamnei de la Mole și consideră prezența lui acolo drept o obligație, și nu o favoare, reacția scandalizată a abatelui Pirard — sînt date. Analiza strict formală, care ar ignora aceste semnificații, ar transforma textul într-o floare de ierbar. Cercetarea critică nu se poate lipsi de referințe istorice. Orice examen mai atent al unor texte cât de diferite scoate în relief imposibilitatea de a separa strict „extrinsecul” de „intrinsec”. Informațiile istorice — și frecvent cele biografice — permit apropierea de structura textului. Cel mai elocvent exemplu îl oferă proza și piesele lui Caragiale, perene, dar inseparabile de instituții dispărute. Din scrisul românesc contemporan s-ar putea cita atîtea exemple. O nuvelă

¹ Erich Auerbach, *Mimesis*, ed. cit., p. 501—502.

de Eugen Barbu, *Clipa*, e construită pe dezacordul dintre o decizie individuală — mai propriu spus, pe incapacitatea unui personaj de a se decide — și un anumit context istoric : anii ultimului război.

Greu se susține și punerea în paranteză a afectivului, în afara unor cazuri-limită, cum ar fi romanele lui Ph. Sollers, prețuite mai ales de entuziaștii lui Sollers-criticul. Să elimini din câmpul atenției anxietatea ce se degajă din comportarea lui Gregor Sampsa după metamorfoză ori tensiunea din dialogul lui Ivan Karamazov cu Smerdiakov e un exces de austeritate formalizatoare.

Refuzul criteriului afectiv se află în centrul eseului-pamflet al lui W. K. Wimsatt și Monroe C. Beardsley, *The Affective Fallacy* (*Eroarea afectivă*, 1949). Este o completare a altui eseu, publicat cu trei ani înainte de aceeași doi autori, eseu care se războia cu eroarea intențională (*The Intentional Fallacy*). Propozițiile cu care începea textul din 1946 reprezintă un punct implicit de pornire și pentru studiul ulterior. Într-o manieră caracteristică pentru o mare parte din critica anglo-americană, e din nou prezent bunul-simț luminat de umor al lui Samuel Johnson, sînt enunțate cu o simplitate accentuată, ostentativă, adevăruri fundamentale. În raport cu meandrelle neoalexandrine în care se complăc atîți „noi critici” francezi, cu spiralele lui Barthes și cu obscuritățile programatice ale lui Lacan, mișcarea aceasta critică e odihnitoare. Chiar dacă printre liniile stilizate se simte nevoia de nuanțe.

Enunțurile axiomatice se referă la condiția poemului, de fapt, la condiția literaturii : „1) Un poem nu se naște accidental... să insiști asupra intelectului care l-a conceput („*designing intellect*”) ca asupra unei cauze a poemului, nu înseamnă să consideri concepția ori intenția drept criteriu după care criticul are de judecat realizarea poetică.

2) Trebuie să ne întrebăm cum se așteaptă un critic să primească răspuns la întrebarea cu privire la intenție. Cum poate afla ce a încercat să facă poetul? Dacă acesta a reușit, atunci chiar poemul arată ceea ce a încercat. Dacă poetul nu a reușit, atunci poemul nu constituie o dovadă adecvată și criticul trebuie să caute în afara poemului probe ale unei intenții introduse poetic...

3) Aprecierea unui poem este ca și aprecierea unei budinci sau a unei mașini. Le cerem să-și îndeplinească rostul («*that it work*»). Numai datorită faptului că un artefact își îndeplinește menirea inferăm intenția creatorului său. «Un poem trebuie să existe, nu să semnifice.» (Citatul face parte din *Ars poetica* de Archibald Mac Leish, n.n.) Un poem poate exista doar prin semnificația sa — deoarece mediul lui de comunicare sînt cuvintele —, totuși, există, pur și simplu există, în sensul că nu avem nici o justificare să ne întrebăm ce parte din el e intenționată sau implicată.¹

„Eroarea intenționalității” este concepută ca o formă de psihologizare a criticii, de speculație în afara textului. Denunțarea ei devine apel în favoarea reobiectivizării. Apelul se completează prin identificarea unei alte varietăți de eroare psihologică. „Eroarea intențională este o confuzie între poem și geneza lui... Începe prin a încerca să deducă criteriile criticii din *cauzele* psihologice ale poemului și sfîrșește în biografism și relativism. Eroarea afectivă este o confuzie între poem și *efectele lui* (ceea ce *este* și ceea ce *produce*), un caz special de scepticism epistemologic... Începe prin a încerca să deducă criteriile critice din efectele psihologice ale poemului și sfîrșește în impresionism și relativism.

¹ W. K. Wimsatt și Monroe C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, în „XXth Century Literary Criticism”, Longman, London, 1972, p. 334—335.

Consecința fiecărei erori, intenționale ori afective, este că poemul însuși, ca obiect al judecății critice specifice, tinde să dispară.”¹

Mai ambițios decât primul text al lui Wimsatt și Beardsley, cel cu privire la eroarea afectivă e mai stufos, nu se mulțumește la enunțurile de bun-simț. Include și o trecere în revistă — foarte sumară, mai mult o privire circulară — asupra formelor pe care le-a luat în istoria gândirii critice tendința de a transforma în criteriu axiologic capacitatea textului de a genera emoții.

Privirea istorică pornește de la Platon, Aristotel și de la *Tratatul despre sublim*, trece prin estetica „*Einführung*”-ului, distinge între cei „care au mărturisit ce efect le produce poezia și cei care au investigat cu răceală efectele produse asupra celorlalți”², pentru a identifica aceeași eroare la Fechner, în încercările întemeietorului psiho-fizicii de a crea o estetică experimentală. Tonul e dat de fraze ca acestea: „Cele mai decise cercetări... au dus la laboratorul lugubru și antiseptic, la experimentele lui Fechner în legătură cu efectele triumghiurilor și dreptunghiurilor, la anchete despre ce fel de culori sînt sugerate de un vers al lui Keats, ori la măsurarea reacțiilor motrice provocate de lectura respectivului vers”³. În același mod sînt menționate cercetările similar orientate ale lui H. J. Müller (*Science and Criticism*). În schimb, e citată cu simpatie reacția lui Thomas Mann, care, după ce plînsese la un film, deduse din propria lui comportare un argument pentru contestarea calității artistice a cinematografului: „Arta e o sferă rece”.

Wimsatt și Beardsley menționează în trecere vagul conceptului de emoție. Dar deși tirul pamfletar operează pe un front larg și punctul de vedere al celor doi

¹ *Op. cit.*, p. 345.

² Wimsatt și Beardsley, *The Affective Fallacy*, *op. cit.*, p. 352.

³ *Ibidem*.

critici nu e tot timpul clar, ei nu par a conchide la izgonirea emoției din receptarea propriu-zis estetică a poemului, ci se referă la „pașii importanți spre obiectivitate pe care-i reprezintă direcțiile contemporane ce insistă asupra notelor diferențiale care separă emoția artistică de cea cotidiană”¹, citează cu simpatie afirmația lui Richards, după care nu intensitatea emoției caracterizează poezia, ci „subtila calitate a emoțiilor structurate”². Deosebiriile dintre afectele generate de poem și cele din viața cotidiană sînt incontestabile, și ele pot fi căutate și în alte direcții decît în caracterul structurat, în diferențierea mai mare, în configurațiile complexe — uneori contradictorii — de emoții pe care le permite contactul cu poemul și, în genere, cu orice obiect artistic.

Latura emotivă a contactului cu poemul e pînă la urmă subordonată celei cognitive și, ca atare, „obiectivizată”: „Poezia e — în mod caracteristic — un discurs în același timp despre emoții și despre obiecte sau despre calitatea emotivă a obiectelor. Emoțiile corelative obiectelor poeziei devin o parte din materia cu care se operează, nu sînt împărtășite cititorului ca o infecție sau o boală, nu sînt administrate ca o otravă, nu sînt provocate mecanic ca o rană de glonte sau de cuțit, nu sînt exprimate simplu prin interjecții, grimase sau ritmuri, ci sînt prezentate înăuntrul obiectelor și contemplate ca structuri cognitive. Poezia este o cale de a fixa emoțiile, ori de a le face permanent perceptibile atunci cînd obiectele au suferit o modificare funcțională de la o cultură la alta, ori cînd, ca simple fapte istorice, și-au pierdut valoarea emotivă odată cu caracterul ei imediat.”³

Rigoarea formulărilor se poate discuta, iar reapariția „contemplării” în receptarea poeziei nu e fericită. Me-

¹ și ² Wimsatt și Beardsley, *op. cit.*, p. 353.

³ *Ibidem*, p. 357.

rită însă a fi subliniată distanța dintre textele lui Wimsatt și Beardsley și mulți dintre cei care se reclamă de la aceste texte și le transformă în tabù-uri. Devenite extrinseci, deci de interes secundar, preocupările biografice — chiar cînd sînt cerute de perceperea obiectului și nu au alura rudimentară a căutării de raporturi directe între text și biografie, ca și interesul pentru valențele afective ale unui text, sînt preocupări amîinate fără termen, dacă nu peremptoriu prohibite. E o situație similară cu atenția la diacronie, pusă într-o nedefinită paranteză de cercetările interesate de structurile sincronice.

Degradarea unei puneri în gardă nuanțată într-o prohibiție poate fi raportată și la inevitabila informație de mîna a doua și a treia, care reține doar formulele răsunătoare din titlurile celor două eseuri. Mai supărătoare — și de astă dată neexplicabilă numai prin lipsa contactului direct cu textele critice — este latura de fanatism metodologic. Prohibițiile sînt simptomatice pentru o intransigență care devine „adevărata credință” și denunță iritată ereziile, concesiile făcute psihologismului, istorismului și altor hulite căi de apropiere extrinsecă.

Excomunicarea afectivului și sensorialului din percepția estetică — rămasă pur intelectuală — purifică obiectul prin amputare. Utilitatea punctului de pornire, punerea în gardă împotriva confuziei dintre literatură și psihologie se anulează prin simplism. Atitudinea simetric opusă nu este nici ea acceptabilă. Teoretizată mai rar, se reflectă în clasificări, precum aceea din *Istoria literaturii franceze* de Lanson — Tuffrau, în folosirea de termeni improprii, ca „romanul psihologic” — și, mai ales, în practica didactică. De la enunțul incontestabil că literatura investighează prin mijloace proprii viața psihică, se ajunge la confuzia între demersuri esențial diferite.

Termenul însuși de „psihologie” e aici derutant, confundă două demersuri care nu se suprapun niciodată

într-un text viabil. Dar chiar dacă îl înlocuim cu echivalente aproximative mai plate ori mai pretențioase, de felul „cunoașterii vieții interioare“, a „regiunilor abisale“ etc., etc., identificarea nu se susține. Într-o intervenție orală (foarte documentată), ținută la cenaclul autorilor de literatură științifico-fantastică (nu știu dacă textul a apărut ulterior), Adrian Rogoz a polemizat cu aprecierile lui Nicolae Manolescu asupra genului și a apărut dreptul creatorilor de fantastic științific de a anticipa asupra psihologiei oamenilor din milenii viitoare și a amintit de capacitatea lui Balzac de a scruta devenirea socială.

Paralela sociologie—psihologie în raporturile lor cu literatura poate fi fructuoasă și pledoaria lui Adrian Rogoz a fost documentat construită. Pe poziția pe care s-a așezat, replica mi s-a părut însă vulnerabilă. Balzac a pornit de la structuri sociale existente, a știut să descifreze relații ce se înfiripau. Nu a scrutat societatea de peste veacuri, ci, după cum se știe, atunci când a căutat soluții practice, a privit în urmă. Autorul de scrieri științifico-fantastice ne propune speculații pe toate planurile cu privire la tehnica, la cadrul cotidian al oamenilor viitorului, la felul lor de a simți, comunica, la existența artei și la modalitățile ei. Congruența, îndrăzneala, ingeniozitatea acestor speculații devin criterii de apreciere a scrierilor. Nu neapărat și probabilitatea lor. Ea este cu desăvârșire incontrollabilă, mai ales când depășește sfera tehnică și se referă la afecte ori la artă. Răspunsul mai simplu și mai convingător ar fi fost nu elogiul unei capacități de anticipare, verificabilă doar peste milenii — este, prin excelență, tipul de întrebare rău pusă, necomportînd răspuns —, ci negarea unei ecuații simplificate între psihologie și literatură. Lăsînd laoparte lirica, unde discutarea relațiilor cu psihologia s-ar desfășura pe o traiectorie în spirală, narațiunea ori teatrul ne oferă destule exemple — respectiv zone întregi — în care întrebarea însăși ar suna ciudat.

Doar în câteva manuale școlare — și nu dintre cele mai luminate — se mai vorbește de „psihologia” animalelor din fabule. Preocuparea ar fi bizară și pentru noul alegorism. Ori pentru Hoffmann, Borges, pentru fantasticul de ieri și de astăzi. Putem acorda o situație similară și fantasticului științific. Să vorbești despre „imaginea realistă” a vieții din mileniul al IV-lea sau al n-lea, sună la fel de serios ca orice considerație cu privire la verosimilitatea psihologică a extraterestrilor.

Pentru teritoriul foarte vast în care descoperirea vieții interioare este *obiect* al literaturii, modul propriu de comunicare literară s-a putut apropia de cel al științei fără a se suprapune. Până târziu în secolul al XIX-lea — și chiar recent până în anii noștri — odată cu filozofii existențialiști aforismul a constituit o formă de limbaj filozofic, deci o punte între filozofie și literatură. Nu cunosc clasificator, cât de entuziast, care să-și fi propus a tranșa întrebarea dacă Nietzsche a scris filozofie sau literatură. Confuzia dintre psihologie și „literatură psihologică” nu e însă posibilă.

În ce măsură apariția psihanalizei a modificat raportul literaturii cu psihologia? Nu ne referim la contribuțiile — vechi și noi — aduse metodologiei critice. Cât privește chestiunea mai specială a unor procedee narrative pe care le-ar putea favoriza tehnica terapeutică, ea va trebui discutată ulterior, fiind ilustrată de o formă de monolog. Interesează pentru moment doar relațiile reciproce dintre un moment al științei — contestat, dealtfel, ca atare timp de un deceniu — și epica, ori, mai larg, literatura modernă.

Cu mult înainte ca Jung și școala lui, apoi Maeron și Lacan să încerce transformarea psihanalizei în metodă critică, Freud a recurs mereu la exemple literare pentru a ilustra manifestări provocate de conținuturi psihice cenzurate de conștiință: vise, lapsusuri. Este atitudinea pe care a avut-o și psihologia tradițională, care a recurs și în capitole de tratat la exemplele literare. Aceste

fapte ilustrează relația cunoscută, capacitatea literaturii de a explora, în propriul ei limbaj, viața psihică, de a oferi material cercetării științifice fără a se confunda cu ea.

Mai interesantă pentru obiectul în discuție aici este influența în celălalt sens, de la psihanaliză la literatură. Într-un studiu inclus în volumul *The Liberal Imagination*, Lionel Trilling își propune să evalueze ponderea a ceea ce a adus psihanaliza literaturii. Într-o formulă paradoxală și destul de vulnerabilă, Trilling consideră psihanaliza drept „una dintre culminările literaturii romantice din secolul al XIX-lea”, „o știință așezată pe umerii literaturii...”¹. Cît privește influența exercitată asupra literaturii de această odraslă nelegitimă, ea pare, după Trilling, limitată: „Numărul scriitorilor care au fost mai mult sau mai puțin freudiști ca ton ori concepție implicată ar fi enorm. Totuși, doar un număr relativ mic a utilizat în profunzime ideile freudiste. Freud însuși pare să fi gândit că așa era și firesc: se spune că se aștepta la foarte puțin de la scrierile trimise de diverși literați care își arătau în dedicații grațitudinea pentru ceea ce învățaseră de la el”². Trilling îi enumeră pe suprarealiști, care, „cu o anumită inconsecvență, depindeau de Freud pentru omologarea «științifică» a programului lor”. „Kafka, cu conștiința aparentă a ceea ce făcea, a explorat concepțiile freudiene asupra vinei și pedepsei, asupra visului și temerii de tată.” Mai sînt citați Thomas Mann, care „s-a arătat sensibil la antropologia freudistă și a descoperit un farmec special în teoriile asupra miturilor și practicilor magice”, și Joyce, considerat „a fi exploatat cel mai

¹ Lionel Trilling, *The Liberal Imagination*, Doubleday, 1953, p. 33.

² *Ibidem*, p. 37—38.

complet și mai conștient ideile lui Freud¹. Și lista și evaluările sînt discutabile. S-ar putea adăuga nume din perioada la care se oprește studiul și altele din ultimul sfert de secol. E demn de subliniat doar că o listă care-i cuprinde pe Kafka, Mann și Joyce ca exemple de vîrf subliniază specificitatea discursului literar, indiferent care ar fi originea blocurilor cu care edifică. Clausturarea în subiectiv poate duce la confuzii cu psihologia doar la nivelul bîjbîielilor. Un document apocrif de acum cîteva decenii, *Jurnalul psihanalitic al unei fete*, a putut fi luat o vreme în serios de către teoreticienii psihanalizei, dar nu a fost apreciat niciodată cu minimum de seriozitate drept literatură.

Integralitate

Secolul care a delimitat și a denumit psihologia cunoaște în mică măsură analiza separată de narațiune, valorificată în afara ei. Întreruperea narațiunii printr-o paranteză care să se limiteze la descrierea de mișcări interioare, revenirea la o comportare într-un text care să caute motivările conștiente sau obscure sînt rarismе chiar la scriitorii clasați curent printre analiștii prin excelență. La Stendhal, la Flaubert, la prozatorii ruși ai secolului, un act narativ unitar consemnează mișcări și replici punctate rar de reverberații interioare neizolate și neizolabile. Strategia lui Julien în casa de Rênal, sau eforturile lui Lucien Leuwen de a atrage atenția doamnei de Chastelier aparțin aceleiași mișcări epice nedisociabile într-un plan exterior sau interior. Moralismul secolelor XVI—XVIII trece de la enunț la sfat pentru a se detașa de situația particulară și a descoperi

¹ Lionel Trilling, *op. cit.*, p. 38.

o atitudine generală, cum ar fi deghizările amorului propriu. Sintetizînd încercarea mai veche de a clasa humorile și pasiunile cu spiritul modern și pozitiv al ideologiei lui Destutt de Tracy, cartea lui de căpătîi, Stendhal a încercat să construiască scheme de caractere în paginile jurnalului său din tinerețe. La maturitate, romancierul Stendhal nu și-a abandonat narațiunea construită după estetica enunțului nud și sec, s-a ferit de tonul aforistic chiar cînd acuitatea unei observații fixe condiția istorică și socială și condiția umană. După ce i-a cedat lui Julien, doamna de Rênal resimte șocul culpei și păcatului doar cînd îi vine în minte cuvîntul „adulter”. Observația e iluminatoare și comentatorii au revenit cu îndreptățire asupra forței cuvîntului de a declanșa și intensifica o stare psihică. În textul romanului detaliul e încrustat. Narațiunea continuă cu intonația ei aparent uniformă.

Stendhal se opune și aici lui Balzac. Pe planul stilului opoziția apare și în scrisoarea recunoscătoare, dar presărată de incompatibilități menționate cu politețe, pe care Stendhal a trimis-o romancierului mai tînăr și celebru, după articolul elogios despre *La Chartreuse de Parme*. Printre parantezele care abundă la Balzac (narratorul se scuza adesea că întrerupe acțiunea, dar nu renunță, ci multiplică digresiunile), unele sînt generalizări cu alură aforistică, totuși foarte diferite de enunțul clasic: „*Chez elle, comme chez les autres femmes de cette époque, la soudaineté des passions augmentent leur vivacité. Les âmes qui vivent beaucoup et vite ne souffrent pas moins que celles qui se consomment dans une seule affection*” (*La paix du ménage*). Alura aceasta sobră e mai rară, parantezele morale au de cele mai multe ori la Balzac structura paradoxală a observațiilor despre societate, speculația la bursă, intriga politică. Nu sînt rostite cu glas scăzut, ci clamate în conversație, sînt excesive, respiră uneori mulțumirea de sine a lui Gaudissart. Și sînt întotdeauna datate. Citatul din

La Paix du ménage e inseparabil de salonul Restaurației în care doamna de Soulanges caută să-și recâștige soțul.

Balzac își anunță și își evaluează aserțiunile sentențioase. Entuziasmul naratorului în fața propriilor sale observații are ceva din uimirea ingenuă a magicianului în fața universului pe care l-a plăsmuit, e înrudit stilistic cu procedeul atât de caracteristic al aluziilor, al trimiterilor de la un volum la altul. Din cauza vacarmului și a adjectivelor, lectura grăbită și iubitoare de sobrietate riscă să neglijeze noutatea iluminatoare a observațiilor: „*A Paris les masses s'emparent tout d'abord de l'attention. Surpris de cette foule à laquelle il était étranger, cet homme d'imagination éprouva comme une immense diminution de lui-même. Les personnes qui jouissent en province d'une considération quelconque, et qui y rencontrent à chaque pas une preuve de leur importance, ne s'accoutument point à cette perte totale et subite de leur valeur. Etre quelque chose dans son pays et n'être rien à Paris sont deux états qui veulent des transitions, et ceux qui passent trop brusquement de l'un à l'autre, tombent dans une espèce d'anéantissement.*” (Les Illusions perdues.) Sînt fraze care identifică și prefigurează unul din sensurile conceptului atât de solicitat astăzi de „alienare”. Punctul de pornire e o reacție a lui Lucien de Rubempré naufragiat la Paris. Dar paranteza nu se încheie în conștiința lui Lucien decît pentru a descoperi generalitatea unui tip de reacție.

Tipurile propuse de Ibrăileanu în *Creație și analiză* opun sondajul psihic — „ceea ce autorul cetește în sufletul personagiilor sale” — descrierii de comportări. Creația ar fi „totalitatea reprezentărilor concrete pe care le avem de la ele” (personajele). Creația sensibilizează comportarea personajelor. Ibrăileanu vorbește chiar despre „comportism și analiză”, înlocuiește apoi prima denumire, considerată prea insolită. Creația, tradusă metaforic prin „cinematografiere” și „fonografiere”, e con-

siderată superioară analizei. „Arta literară, fără analiză poate să existe. Fără creație, nu.“¹

Astfel ierarhizate și reduse la un contrast, tipurile propuse de Ibrăileanu ar putea părea simplificatoare. Dar valoarea neobișnuită a eseului e creată de disocieri și nuanțe: „Creația și analiza se găsesc împreunate în diverse proporții la orice prozator de talent“². Se vorbește de puterea lui Proust de a sensibiliza demersul analitic, de a transforma analiza în creație³.

Exemplul prin excelență de „creație“ e oferit, după Ibrăileanu, de Tolstoi. Dar chiar scriitorii secolului al XIX-lea, clasați fără ezitare printre analiști, contrazic compartimentările. Personajele dostoevskiene sînt auzite mai mult decît văzute. Observația se regăsește în critică, la Gide sau Bahtin.

Dar planul interior se construiește la Dostoievski tot din integralitatea unor comportări. Dacă lăsăm pentru moment laoparte tipul de solilocviu practicat mai ales în *Adolescentul* și în *Memorii scrise într-o subterană*, efectele optice sînt mereu indirecte. Accentul cade pe o stare psihică liminară, dar semnificațiile se lasă de cele mai multe ori descifrate din mișcări, mimică, dialog. Nenumărate scene sînt citabile — întîlnirea lui Stavroghin cu ocnașul Fedia, surexcitarea lui Raskolnikov în discuțiile cu judecătorul de instrucție, ultima convorbire a lui Ivan Karamazov cu Smerdiakov. Să ne amintim de scena finală din *Idiotul* — noaptea de veghe a lui Rogojin și Mîșkin alături de Nastasia Filipovna asasinată. Impresia de halucinație e creată de aparenta neutralitate a relatării, de parcimonia observațiilor care sondează direct, de adjectivele decolorate cu grijă în paginile care se mulțumesc să înregistreze gesturile și cuvintele bizare. În

¹ G. Ibrăileanu, *Creație și analiză*, în *Studii literare*, „Cartea Românească“, 1930, p. 37.

² *Ibid.*, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 11.

contrast cu agitația lui Mișkin, care povestește „bolorosind cuvintele, bîlbîindu-se și înghițindu-le sfîrșitul”, Rogojin vorbește în șoaptă, cu o privire absentă, ocrolește trecătorii „cu o prudență automată”¹.

Atitudinea celor doi în fața cadavrului e consemnată mai ales prin dialogul care trădează trauma ori o consemnează prin detalii fiziologice: „Mă gîndesc ce mă fac cu tine? Tremuri într-una... Mi s-au tăiat picioarele... e de groază, știu... Dar o să-mi treacă... și am să mă ridic...” În foarte puține rînduri narațiunea pătrunde în conștiință, se limitează la sentimentul lui Mișkin că ceea ce spune și face cade în afară. Cei doi se decid să joace cărți și Rogojin întinde prințului pachetul. „Acesta le luă, dar acum cu un fel de nedumerire. Un sentiment nou, exasperant de trist și apăsător îi strînse inima, înțelese deodată că în momentul acela, dar și mai înainte încă, tot ce spunea el, tot ce făcea, nu era nici ce ar fi trebuit să spună, nici ce ar fi trebuit să facă. Cărțile acestea pe care le ținea în mîna și pe care le aștepta cu atîta bucurie, simțea acum că nu mai pot ajuta la nimic, la nimic.” Restul scenei se reduce la atitudinile și frazele răzlețe, incoerente, cu trena lor de semnificații. Rogojin rămîne cu ochii deschiși „imobili”, care „strălucesc în întuneric fără să mai perceapă”. Tăcerea e întreruptă strident de o reminiscență a lui Rogojin. „Ofițerul, ofițerul... îți aduci aminte cum l-a lovit peste mutră, atunci la concertul din parc.” Mișkin îl cercetează „cu un fel de curiozitate”. Dezagregarea celor două conștiințe e consemnată tot prin detalii exterioare; vorbele fără șir și hohotele lui Rogojin, încercările lui Mișkin de a-l potoli cînd „îi mîngîie fața cu mîna tremurătoare”. Sînt notate succesiv tremurul din tot trupul și durerea sfîrtecătoare: „o senzație cu totul nouă, o senzație de nesfîrșită durere îi străbătu inima”.

¹ Citatele din *Idiotul* sînt reproduse după versiunea română a lui Nicolae D. Gane, E.S.P.L.A., „Cartea Rusă”, 1959.

Ultima imagine îi înfățișează pe cei doi așa cum sînt descoperiți a doua zi: Rogojin într-o criză de delir, prințul Lev Nikolaevici „încremenit parcă și cu gura încheștată”, inconștient, repetînd automat gestul de a mîngîia fața lui Rogojin.

Disocierea vieții de conștiință, izolarea ei, absente din marile tipuri ale romanului de analiză din secolul al XIX-lea, sînt încercate doar parțial chiar și în „proza psihologică” specializată. Categoria e destul de imprecisă. Consensul istoriilor literare și al paginilor de critică îl plasează într-o asemenea rubrică pe Paul Bourget. Gloria romancierului catolic și academician n-a fost circumscrisă doar la cercurile mondene. Pe la 1920, o carte de critică cum este monografia lui R. E. Curtius despre Balzac îl pomenea cu stimă evident sinceră. Dar nu posibila și, în orice caz, parțiala nedreptate reprezentată de prăbușirea în uitare a romancierului Bourget e în discuție. Încă de la primul mare succes — care este și cea mai frecvent pomenită carte a lui Bourget — de la *Le Disciple* (1889) e practicat sondajul direct și sistematic în viața de conștiință, sondajul care întrerupe narațiunea, i se substituie. În *Discipolul*, confesiunea lui Robert Greslou are o alură sistematică, pe categorii de factori, cu subînțelesuri polemice. Cartea e un pamflet împotriva tainismului, a spiritului științific ateu și materialist. Robert Greslou este discipolul lui Adrien Sixte. Savantul acesta cu moravuri austere este pus sub acuzare de către Bourget pentru ideile lui dinamitarde, care l-au influențat pe discipol. Greslou se va confesa după tiparele unui memoriu științific: „I. Ereditățile mele, II. Mediul meu de idei, III. Transplantare, IV. Prima criză, V. A doua criză” etc. În cele cîteva zeci de romane care au urmat *Discipolului*, Bourget avea să practice cazuistica morală, justificînd în bună măsură ironiile la adresa unui tip de literatură menită în primul rînd unui public cu venituri și situație socială bine delimitate. Pe lîngă cultivarea fie și involuntară a sno-

bismului, tonul de confesor literar și disecarea cazuistică apasă chiar asupra observațiilor pătrunzătoare care nu lipsesc. Dar Bourget, cititorul lui Balzac, pe care l-a descoperit amețit de entuziasm într-o zi din adolescență, a continuat să se facă simțit, a împiedicat artifiiciul să triumfe pe deplin. Influența balzaciană e sensibilă pînă la pastişă în primul capitol al *Discipolului*, care îl prezintă pe Adrien Sixte descriindu-i minuțios cartierul și schițîndu-i rapid biografia.

Monologul

Restrîngerea programatică la optica interioară e fixată de sintezele critice și istorice la Proust și la proza „fluxului de conștiință” — Joyce, Virginia Woolf, Faulkner. „Optica interioară”, „claustrarea în viața de conștiință” și toate formulele echivalente au un inevitabil coeficient de aproximație. Creează iluzia unui demers comun pentru moduri de scriere aflate la poli opuși: asociația și investigația proustiană sînt corelate cu înregistrarea aparent nudă a stărilor de conștiință în monologul interior. Atitudinea față de lumea perceptibilă, de evenimente și de comportări, este și ea variabilă. Eminescianul — „iară ochiu-nchis afară înăuntru se deșteaptă” — plasticizează un tip de vis romantic, baricadat în imaginar, cel al lui Dionis și al lui Heinrich von Ofterdingen. Prezența exteriorului, aria lui de cuprindere au fost cu totul altele la fiecare dintre cei care, în secolul nostru, au transformat proza în solilocviu sau în montaj de solilocvii. Dar în raport cu viziunea integrală a omului, cu determinarea reciprocă a conduitei și vieții de conștiință care subzistă, la Balzac și la Dostoievski, în ciuda modurilor esențial altele de a concepe și literatura, și actul narativ, textele atît de

diferite pornesc de la un gest comun. „Afară“ se poate restrînge, precum la Virginia Woolf, sau poate avea consistența lumii proustiene ori a orașului Jefferson, dar e subordonat lui „înăuntru“, e perceput pe pereții peșterii platonice, la lumina pîlpîitoare a conștiinței. Iar prezența tot mai sensibilă a zonelor obscure nu se reduce numai la ecourile psihanalizei. Formele diverse ale solilocviului sînt unificate de privirea întoarsă spre sine.

Diferite prin calitate și prin atitudine de proza convențional psihologică de tip Bourget și sub-Bourget, cele două direcții — cea proustiană și cea a „fluxului de conștiință“ — au pus în umbră alte încercări de a transforma proza în solilocviu. Comentariile despre Joyce au pomenit de Schnitzler. Au făcut-o pe tema cu totul minoră a priorității și a înaintașilor. Recunoscîndu-și datoria față de Edouard Dujardin, care a practicat procedeul încă din 1887, în *Les Lauriers sont coupés*, Joyce s-a considerat totuși inventatorul monologului interior prin felul cum l-a revifiat. În raport cu Dujardin, ambiția e justificată. Diferența e comparabilă cu aceea dintre exercițiul prozodic și poem. Comentatorii lui Joyce au propus un număr destul de mare de înaintași, presărați pe secole sau pe milenii.

Dar prea uitatul Arthur Schnitzler ori Thomas Mann din *Lotte la Weimar*, ori unele texte—confesiuni psihanalitice din ultimele decenii, interesează punctul pe care-l dezbatem nu prin cîteva trăsături comune cu monologul interior, ci tocmai prin formula proprie, diferită de monolog, pe care au creat-o înainte sau paralel cu Joyce. „Monologul interior“ în formula Joyce e un termen discutabil, pentru că ceea ce domină e înregistrarea simultană a scurgerii stărilor de conștiință. Despre sistemul de convenții pe care îl implică această transcriere a imperceptibilului s-a vorbit și va trebui revenit. La Schnitzler sau Mann, convenția nu se deghizează. Este metamorfoza vechiului monolog tea-

tral cu rosturile noi, pretinse de înțelegerea modernă a mișcărilor de conștiință.

În teatru, monologul a avut o viață lungă, deși convenția care-l apasă a fost mai greu de suportat chiar decât celelalte numeroase convenții ce abundă în textul reprezentat. Actorul singur pe scenă, vorbind despre el pentru public și ignorând publicul, a străbătut tragedia Antichității și cea a secolelor XVII-XVIII, ca și drama romantică. Eliminat din teatrul modern, monologul, mai bine zis o variantă a apartéului, a reapărut trecător și experimental în *Straniul interludiu* al lui O'Neill. În mintea unui om de teatru, monologul interior joycean a devenit dublul registru al dialogului, un alt tip de dialog, pe lângă cel în care personajele comunică între ele. Este diferențiat tipografic la lectură și prin dicțiune la reprezentare, și exteriorizează viața de conștiință. Personajele vorbesc și își vorbesc, în tonalități diferite. Această formă mai sofisticată a apartéului nu a putut rezista, deși, ca orice experiment, a cunoscut și ecouri critice entuziaste. În schimb, în *Juan în America*, Eric Linklater parodiază transparent experimentul lui O'Neill, descriind un spectacol în care, pe măsură ce se ivesc, gândurile personajelor apar scrise pe o tablă neagră.

Abandonat în teatru, monologul a reapărut în proză. Narațiunea la prima persoană din romanele picarești nu e monologată, în sensul scenic, pentru că Lazarillo sau Pablo, mai târziu Gil Blas ori Moll Flanders nu au descoperit autoanaliza. Își povestesc acțiunile, le apreciază cinic ori cu remuscări cuviincioase. Dar nu au curiozități pentru mecanismele interioare, pentru unicitatea acestora. Observațiile pătrunzătoare nu lipsesc, devin însă generalizări de tip moralist.

Cînd apar autoanaliza și beția propriului eu, alura discursului epic devine reflexivă, stările sînt relatate și apoi disecate. Nici narațiunea introvertită — în opoziție cu cea interesată de exterior, de ochiul „deschis

în afară" — nu înseamnă încă efort de a filma viața de conștiință. Dimpotrivă, demersul analitic ajunge la polul opus celui la care se vor așeza fie Schnitzler și Mann, fie Joyce și Faulkner, pentru că e preocupat să disece și nu să înregistreze.

Solilocviul dostoievskian din *Memorii scrise într-o subterană* e vorbit. Gide și Bahtin au stăruit asupra importanței comportării verbale la personajele lui Dostoievski, asupra modului în care dialogul trădează, sugerează și dezvăluie mai mult decât comunică. „*Omul din subterană* reflectează la ceea ce alții gândesc și pot gândi despre el.

Eroul lui Dostoievski nu este o figură obiectuală, ci un cuvânt greu de înțelesuri, o voce pură; noi nu-l vedem, dar îl auzim, iar ceea ce vedem și știm pe lângă cuvântul său nu prezintă importanță, și ori este absorbit de cuvânt, constituind materialul acestuia, ori rămîne în afara lui, ca factor de stimulare și provocare.”¹ Personajul dedublat „din subterană”, care se mărturisește și se flagelează, cu alternări de umilință și orgoliu, vorbește cu glas tare, ca solitarii, simulînd un auditoriu neprecis, imaginează replici pentru a riposta: „Ha! Ha! ha! Dacă lucrurile stau așa, o să descoperi pînă la urmă voluptate pînă și în durerea de dinți! veți exclama voi rîzînd. — Da, desigur, o să vă răspund eu; există o voluptate în durerea de dinți. Nu te mîinii în tăcere în asemenea cazuri, gemi. Dar gemetele astea sînt lipsite de sinceritate... Gemetele exprimă voluptatea celui care suferă; dacă bolnavul n-ar simți o anumită plăcere, ar înceta să se plîngă. E un exemplu excelent, domnilor, și vreau să-l dezvolt.”

Relațiile lui Italo Svevo cu Joyce, în perioada cînd cel din urmă a trăit la Triest, au contribuit la căutarea de influențe pe care cartea de bătrînețe — și cea mai

¹ M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski* (trad. S. Recevski), Ed. „Univers”, 1970, p. 72—74.

de seamă — a romancierului italian le-ar fi exercitat asupra lui *Ulise*. Tehnicile narrative sînt profund deosebite: *Conștiința lui Zeno* reia procedeul *pas-se-partout* al manuscrisului găsit. Prefața Doctorului S. indică geneza narațiunii. „Eu sînt medicul despre care e vorba — uneori în cuvinte prea puțin măgulitoare — în povestirea ce urmează. Oricine posedă noțiuni de psihanaliză va ști să explice antipatia pe care pacientul o nutrește față de mine.” Povestirea propriu-zisă e prezentată ca un document redactat în vederea tratamentului de către un pacient destul de sceptic. Fărămițarea autobiografiei are această sursă. Dar textul e redactat cu o fluentă și o organizare retorică tradiționale, cu reproducere de dialoguri. Sensurile psihanalitice rămîn aproximative dacă lăsăm laoparte faptul că amintirile pacientului sceptic lasă să se perceapă zone întunecate și reacții ambivalente. Asemenea obscurități au alte referințe literare, trimit la „dublul” dostoievskian.

Scriptic, oral... Cu excepția monologului interior, care propune o ipoteză destinată să depășească alternativa, mai multe narațiuni monologate vehiculează convenții ce dau mărturisirii structură scriptică. Altele motivează, țin să explice împrejurările în care a devenit posibil actul confesiv. *Înainte de tăcere* a lui Paul Georgescu se mișcă cu o remarcabilă flexibilitate printre vîrtejurile de amintiri și anticipări trăite de un om într-o situație-limită. Deținutul politic așteaptă execuția, rememorînd, investigîndu-se, trecînd de la o serie temporală la alta. Prilejul transcrierii acestui autosondaj este minuțios motivat. Medicul închisorii i-a oferit naratorului posibilitatea de a scrie pentru a-i studia reacțiile.

Noutatea monologului practicat de Schnitzler — de unde provin și apropierea de monologul interior — este transformarea narațiunii în înregistrare a stărilor de conștiință, pe măsură ce se produc, la un prezent continuu. Mai curînd decît nuvela din 1901, *Domnișoara*

Else ilustrează, la doi ani după apariția lui *Ulise*, particularitățile acestui tip de monolog.

Schnitzler dramaturgul se face simțit aici, ca și în alte câteva nuvele. (Nu în toate. Există un Schnitzler narator, și narator cu amprentă proprie, cel din *Întoarcerea lui Casanova* și din *Doamna Beate și fiul ei*.) Orgolioasă, cu conștiința frumuseții și a celor 20 de ani, *Else* e victima unui soi de șantaj. Ca să obțină de la admiratorul (pe care l-a tratat cu dispreț) suma necesară pentru a-și salva tatăl delapidator, *Else* trebuie să vină aproape goală la o întâlnire. Surprinsă, umilită, se sinucide. Trama e de melodramă și reușita constă în evitarea melodramaticului. Nuvela e construită din monologul *Elsei*, din clipa în care iese trufașă de pe terenul de tenis și pînă la cuvintele întrerupte care înregistrează disoluția și pierderea conștiinței.

Spre deosebire de monologul joycean, cel din *Domnișoara Else* nu practică elipsa, pulverizarea, discontinuitatea. Transcrierea fluxului de conștiință se face printr-o sacadare a textului construit aproape exclusiv paratactic, prin mobilitatea stărilor pe care le înregistrează: „Iată, ieșirea de pe teren a fost destul de bună. Numai să nu mă creadă ăștia doi, geloasă. Sigur că e ceva între vărul Paul și Sissy Mohr!...” „Da' de ce merg atît de încet? Mi-e cumva teamă de scrisoarea mamei? N-o să cuprindă nimic plăcut, desigur! Scrisoare *expres*! Poate ar trebui să mă întorc. Ce mizerie! Ce viață, chiar cu un sweater roșu și cu ciorapi de mătase! Trei perechi! Ruda săracă, invitată de mătușa bogată...”

Dramaturgul Schnitzler nu renunță la dialog. Replicile celorlalți sînt consemnate cu modificare de caractere tipografice, în cursive. Introducerea cuvintelor celorlalți în monologul interior va fi practică și de Faulkner în *Zgomotul și furia*. Dar Schnitzler intercalează și replicile *Elsei*, punctează solilocviul cu paranteze scenice.

La mai bine de un deceniu după *Ulise*, monologul pe care l-a practicat Thomas Mann într-un capitol din

Lotte la Weimar e mai aproape de formula Schnitzler decât de monologul interior joycean.

Solilocviul lui Goethe din al șaptelea capitol este o componentă în arhitectura savantă a cărții. Reîntâlnirea după patruzeci de ani între poet și modelul său se petrece abia la capătul romanului, protocolar, la masa dată de excelența sa Goethe. Contactul e regăsit, devine apoi mai liber în convorbirea de după spectacol. În primele șase capitole, poetul e prezent doar indirect, din reacțiile celor pe care iradierea lui îi fascinează, îi irită sau îi umilește. Devenită centrul atenției la Weimar, doamna consilier aulic Charlotte Kestner, născută Buff, primește pe rând vizita secretarului, a fiului lui Goethe, a Adelei Schopenhauer. Goethe e prezent doar prin rezonanțe contrastante. Al șaptelea capitol înregistrează solilocviul din zori al poetului, desprinderea de fantasmele viselor, gândurile și obsesiile care se asociază capricios. Bănuielile cu privire la posibila contaminare venetică a servitorului său stimulează un proiect îndrăzneț de scriere, apoi considerații cu privire la dialectica libertății și îngrădirii în artă. Cotidianul și mărunțul — iritația stîrnită de aserțiuni considerate obtuze — întreprind speculațiile, sînt izgonite de autocontrol.

Structura solilocviului este cea sinuoasă, eliptică, a fluxului de conștiință cu rupturi și salturi. Dar iluzia înregistrării fidele e eliminată de la început. Monologul e construit în spirit goethean, ca o sinteză a „legii”, recte a convenției literare și a libertății. Nu mai sînt intercalate dialoguri, ca la Schnitzler, dar formulările sînt elaborate pînă la capăt, perioadele mai largi nu sînt evitate. Solilocviul are oralitate, dar acceptă și ipoteza, psihologic discutabilă, că Goethe își vorbește uneori în stil scriptic. „Psihologic discutabilă” — este o caracterizare care se va dovedi valabilă pentru toate tipurile de solilocviu fără să le afecteze — în principiu — reușita literară. În cazul capitolului din Mann, postularea convenției e implicită, există de la început.

De aceea învălmășeala impresiilor, menită să creeze spontaneitatea, nu împiedică gândurile să fie formulate rotund, citatele să fie reproduse și nu pomenite aluziv : „*Dunque ! Dunque*, azi ce facem ? «La muncă veselă pornește / Să te înalți din nou spre fapte ! / După umbra dulce a tihnei / În vârtoarea vieții iarăși / Să fii dîrz la datorie ! / O deplină bucurie ! / Cling-clang» asta e din «Micul Faust» — flautul magic — acolo unde homunculus și fiul sînt unul și același în cutiuța luminoasă... Ce se-ntîmplă, oare, ce am de făcut astăzi ? O ! Avizul în scandalul cu *Isis*, afurisită calamitate, trebuie să-l dau, mi-l cere Altea sa. Cum uiți de toate acolo-n adîncime ! Începe iar tevatura cotidiană...”¹

Frecvența tratamentului psihanalitic în Statele Unite a făcut să apară în romanul american o situație-tip : pacientul care monologhează în fața medicului. Termenul monolog capătă aici sensul propriu. Pacientul e îndemnat să nareze liber. Oralitatea și interioritatea se conjugă. Fluxul verbal descarcă, eliberează, este material de analiză și comportament semnificativ prin ceea ce spune și prin ceea ce ascunde.

Demersul e imitat în cîteva scrieri. S-ar părea că psihologia împrumută literaturii nu numai o relație și o atitudine — pacientul întins pe canapea și vorbind cît mai dezinhibat —, ci și un tip de discurs. Cele cîteva exemple mai semnificative — *Lamentarea lui Portnoy* (*Portnoy's Complaint*) de Philip Roth, un capitol din *The Company she keeps* de Mary Mac Carthy — simulează atitudinea pacientului și conservă, totuși, coordonate literare. Confesiunea capătă în aceste cazuri o ordine imprevizibilă, un plus de libertate a expresiei care devine la Roth francă obscenitate. Caracterul parodic al cărții este, în ultimul caz, subliniat de nota introductivă, care diagnostichează savant sindromul neu-

¹ Thomas Mann, *Lotte la Weimar* (trad. Al. Philippide), E.P.L., 1964, p. 227.

rotic desemnat de denumirea „lamentarea lui Portnoy” („O conduită maladiivă în care impulsurile etice și altruiste, puternic resimțite, se ciocnesc mereu de dorințe sexuale extreme, adesea de natură perversă”), citînd din studii publicate în *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*. În asemenea condiții, în ciuda cîte unui apelativ („— O, doctore ! doctore !”), influențele psihanalitice asupra monologului din romanul lui Roth sînt echivoce. Monologul se organizează literar și în capitolul dintr-o carte de Mary Mac Carthy, deși acolo nu există intenții parodice. E și firesc. Apropierea mai strînsă a textelor de confesiunea psihanalitică ar împinge spre fișa clinică, spre alt tip de roman-dosar.

Dubla mișcare

Ficțiunea spontaneității vorbite sau gîndite, inseparabilă de toate formele monologului romanesc contemporan, e absentă la Proust. De la prima bătaie a ceasului, de la propoziția care introduce motivul insomniilor, și pînă la perioada finală, care începe cu un apel anxios — „Dacă măcar mi s-ar lăsa destul răgaz să-mi împlinesc opera !” — și se încheie ca un imn adresat Timpului, cele patru mii de pagini păstrează caracter scriptic. Mișcarea conștiinței nu e transcrisă, ci reconstituită și mereu disecată. Optica naratorului-comentator e transformată integral în raport cu romanul analitic anterior. Principalele ei coordonate — timpul și caracterele — sînt înțelese fundamental diferit, dar demersul rămîne analitic și moralist. Interesul specific modern de a înfățișa în mod obscur zonele obscure — despre care a vorbit Rousset — ia la Proust forma atracției pentru zonele obscure, pentru „profunzimile opace”, pomenite de Montaigne de care Proust e atît de aproape. Este și

dorința de a lumina pe cât posibil — restricția „pe cât posibil” fiind esențială. Confruntată cu un univers al modernului, cu paradoxurile timpului interior și ale timpului social, inteligența prin excelență mobilă nu are iluzia dezlegărilor simple. Lasă să subziste semnele de întrebare. Dar intuiția e sprijinită mereu de tensiunea inteligenței, care scrutează, confruntă, trimite în toate direcțiile fascicule de lumină. E una din fețele sintezei proustiene între modernitate și clasicitate.

Din unghiul care ne interesează aici, meditația proustiană — termenul e cu totul aproximativ, se referă la paranteza doctă, la reveria toponimică, la punerea în relație prin nenumăratele comparații, la generalizarea moralistă — diferă esențial de monologul interior instalat într-o conștiință. Nici una dintre direcțiile narrative care au practicat monologul interior nu avea să rămână prizoniera procedurii. Dar diferența față de proustianism e izbitoare. Camil Petrescu a publicat în *Teze și antiteze* (1936) o conferință ținută în jurul anilor 1930 despre *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (și apărută întâi în *Revista fundațiilor*, nr. 11/1935). Recitit după peste patru decenii, textul critic cere multiple amendări, dar păstrează soliditate în obiectivele lui principale: opoziția între scrisul proustian și narațiunea anterioară, omnisciență, relația dintre Proust și un model cultural și epistemologic, pe care seriozitatea culturii lui Camil Petrescu îl reconstitua din zone foarte diferite: fizică, filozofie, biologie, psihologie.

Entuziasmul comentatorului a dus inevitabil la iluzia soluției unice. Câteva însemnări din 1932, intitulate *Destinul lui Proust*, accentuează o afirmație paradoxală pînă la exclusivism: „Cred, cu adîncă înțelegere a faptului, că peste un veac, două, dintre toți romancierii de pînă acum, cu mențiune, cu simplă mențiune pentru Balzac, Stendhal și Tolstoi, poate încă Thomas Mann,

nu va dăinui decât Marcel Proust.”¹ Comentându-și afirmațiile într-o notă de subsol din 1936, Camil Petrescu constata: „judecata mi se pare abia excesivă”².

Sînt fișe care îl caracterizează temperamental pe romancierul critic. Semnificativ este că — cu excesele create de „caracterul panegiric” — notele din 1936, epocă în care Virginia Woolf își publicase principalele romane, în care Faulkner — matur — începea să pătrundă în Europa, continuă să susțină o cale unică, să facă gol în jurul lui Proust, cu aceeași vehemență a aserțiunii cu care conferința despre *Nova structură* îl lichidase pe Joyce: „Vă mărturisesc sincer că reputația europeană a romancierului mi se pare neîndreptățită. E în ea ceva din lipsa de semnificații a procedului naturalist...”³

Nu situarea lui Proust, dezbătută de mii de comentarii, ne interesează, ci tipul de solilocviu pe care l-a propus. Caracterul scriptic, elaborarea fățișă sînt explicitate în ultimul volum. Într-unul dintre saloanele prînțesei de Guermantes, așteptînd să intre la concertul la care a întîrziat, naratorul meditează asupra operei viitoare destinate să surprindă devenirea. E doar una dintre trăsăturile care se grupează și se opun, dau aparența unei structuri duale. Într-un capitol anterior s-au menționat observațiile lui Georges Poulet cu privire la modul cum *În căutarea timpului pierdut* convertește spațial durată. Este vorba de o „juxtapunere adecvată”, pe care Proust ar realiza-o în opoziție cu „juxtapunerea inadecvată”, refuzată de Bergson. Ceea ce nu permite să se vorbească de un Proust antibergsonian, ci — mai curînd — de comutarea, printr-un mecanism metaforic, a punctelor de reper pentru spațiu cu cele pentru du-

¹ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Editura „Cultura Națională”, [f.a.], p. 68.

² *Ibid.*

³ *Op. cit.*, p. 57.

rată, de un „spațiu estetic“, cum îl denumeste criticul francez.

Poulet e interesat de convertirea spațială a timpului, în primul rînd pe un plan topografic. Imaginile trecutului se juxtapun: „Mai multe imagini ies la lumină din profunzimile în care au fost îngropate. O luptă pentru existență izbucnește între ele și acelea care ocupau suprafața. Se iscă de aici cîteodată ameteală, clătinarea locurilor și momentelor... Dar știm că opera proustiană nu caută să se cantoneze în zona confuză în care se înfruntă imagini învălmășite. Dimpotrivă, ea își propune să obțină maximum de claritate. Dar aceasta nu e posibil decît dacă, renunțînd la ideea unei reprezentări verticale a realului, gîndirea distribuie diferitele elemente ale acestuia pe un plan orizontal, adică pe o suprafață în care, situate unele lîngă altele și nu unele deasupra altora, ele se înfățișează privirii izolat, distinct și totuși simultan.

Acesta este procedeul juxtapunerii. Îl găsim folosit pretutindeni la Proust...”¹

În afară de meritul unei forțe neobișnuite de penetrație și sinteză, considerațiile criticului îl au și pe acela de a permite o interpretare satisfăcătoare structurii duale, confirmate de cupluri de trăsături ori de afinități contrastante. În cazul de față, este vorba de intuiția și fascinația duratei, pe de o parte, de claritatea analitică, pe de alta. Caracterele enumerate de Poulet, efortul spre „netteté“, imaginile care se prezintă izolat, distinct și totuși simultan „privirii“ trimit la epistemologia carteziană.

Convertirea spațială a timpului, conceput mai mult ca forță exterioară și implacabilă decît ca durată, e comentată îndelung de însuși Proust în des citatul pasaj al contactului cu îmbătrînirea și al descoperirii propriei îmbătrîniri în privirea altora. Comparația cu un teatru

¹ Georges Poulet, *op. cit.*, p. 117—118.

de marionete pare a fi împrumutată străvechiului motiv al lumii ca teatru. E menită doar să dea impresia de rigid, de fixat, de șocant prin adăugire. Reîntâlniți după un mare număr de ani, vechii cunoscuți din salonul prințesei de Guermantes au alură carnavalescă. Măștile timpului oferă și surprize, par a răsturna cronologia. Gilberte de Saint-Loup a devenit o variantă îngrășată a mamei ei, în timp ce aceasta, cocota inuzabilă, păstrează o paradoxală tinerețe. Măștile timpului imprimă uneori trăsături binevoitoare pe o față mai înainte angulară și seacă. Dar — în genere — imagistica spectacolului, a unui „*guignol de poupées*” traduce în culori violente efecte devastatoare. Trupurile, fețele mutilate de vreme servesc de ecran pentru sensibilizarea imperceptibilului: „Prin toate aceste laturi, recepția la care mă aflu însemna ceva cu mult mai de preț decât o imagine a trecutului, oferindu-mi parcă toate imaginile succesive și pe care nu le putusem vedea vreodată, ce despărteau trecutul de prezent, mai mult încă, raportul dintre trecut și prezent; era ceva asemănător cu ceea ce se numea odinioară «*une vue d'optique*», dar «*une vue d'optique*» a anilor, imaginea nu a unui moment, ci a unei persoane situate în perspectiva deformatoare a Timpului.”¹

Cît privește dualitatea: structură culturală modernă — în sensul în care l-au discutat Camil Petrescu și alți comentatori — și clasicitate, sînt de amintit paginile lui Albert Thibaudet, care au accentuat relația cu Montaigne și Saint-Simon.² Lipsa de simpatie arătată de Thibaudet lui Anatole France — paragraful ce i l-a consacrat romancierului în *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* o mărturisește cu prisosință — explică omiterea lui France dintr-o tradi-

¹ *Le Temps retrouvé*, II, p. 90.

² *Marcel Proust et la tradition française*, în *Refléxions sur la littérature*, Ed. „Gallimard”, 1938, p. 184—190.

ție la care ar putea fi raportat Proust. Neglijarea e mai generală. Raporturile lui Proust cu France sînt reduse de obicei la detalii biografice: prietenia cu Gaston de Caillavet, fiul „Doamnei” (Egeria lui France timp de trei decenii), prefața lui France la cartea de debut a lui Proust, *Les Plaisirs et les jours*. E menționat, de asemenea, punctul de pornire pe care scriitorul mai în vîrstă l-a constituit pentru plasmuirea lui Bergotte. O analiză stilistică ar putea determina, însă, înrudiri la fel de certe ca și distanța estetică ce-i separă pe cei doi prozatori. În *A la recherche du temps perdu*, enunțul moralist e intercalat adesea în mod francian, cu cîte un „car”, „c’est que...”, „tant”, ce generalizează o observație și o structurează ironic: „*M-me Verdurin attendit Odette sans la voir venir jusqu’à ce que des événements qu’on verra plus loin amenassent pour de toutes autres raisons ce que n’avait pu l’ambassade pourtant zélée des lâcheurs. Tant il est peu de réussites faciles et d’échecs définitifs.*”

Enunțurile aforistice cu privire la viața morală și la moravuri sînt presărate mereu în meditația proustiană. Topite în mișcarea reflexivă, devin formă predilectă de a vorbi despre „intermitențele inimii” și ravagiile timpului. În *Le Temps retrouvé*, ducesa de Guermantes își reamintește de vizitele nocturne ale Albertinei — pentru ea o figură anonimă — la narator. „Îmi aminteam, într-adevăr, eu căruia Albertine îi era acum tot atît de indiferentă cît i-ar fi fost doamnei de Guermantes, dacă doamna de Guermantes ar fi știut că tînăra din cauza căreia nu mă putusem duce la ei fusese Albertine. Pentru că, multă vreme după ce sărmanii morți au ieșit din inimile noastre, țărîna lor indiferentă continuă să se amestece cu împrejurări din trecut, să le servească drept aliaj. Și fără să-i mai iubim, se întîmplă să fim siliți, cînd evocăm o cameră, o alee, un drum pe care s-au aflat într-un anumit ceas, să facem aluzie la ei, pentru ca locul pe care l-au ocupat să fie um-

plut, chiar fără să-i regretăm, chiar fără să-i numim, chiar fără a permite să fie identificați... Acestea sînt formele ultime și prea puțin demne de invidiat ale supraviețuirii.”¹

Sesizarea unicității se prelungește într-o maximă, chiar dacă această maximă respinge formele geometrice simple, descifrează — ca în citatul de mai sus — cursul sinuos al uitării, al urmelor palide lăsate de o pasiune defunctă, al mișcării permanente. Impulsul de a explica, de a legifera chiar — fără emfază — universul moral e prezent la Proust în multe alte forme. Una din funcțiile comparațiilor, care colorează atît de caracteristic scrisul lui, este și cea explicativă. Raportînd o situație la alta derizorie — folosind de cele mai multe ori reactivul comicului —, comparația e destinată să clarifice ori să indice mobilul pe care masca socială îl disimulează. Descoperindu-l în salonul Guermantes pe narator, pe care nu-l cunoaște, domnul de Breauté îi face semne amicale și complice. Textul trece de la enumerarea cîtorva ipoteze, care ar explica această comportare, la comparația demitizatoare ce accentuează prăpastia socială ascunsă de excesul de familiaritate: „fie dintr-o idee greșită că un om de valoare l-ar stima mai mult dacă ar izbuti să-i dea iluzia că, pentru el, conte de Breauté-Consalvi, privilegiile intelectului nu sînt mai puțin demne de respect decît cele ale nașterii, fie pur și simplu din nevoia și din dificultatea de a-și exprima satisfacția, necunoscînd limba în care ar fi trebuit să-mi vorbească, ca și cum s-ar fi aflat în fața unuia dintre băștinașii dintr-o țară necunoscută unde îl adusesese pluta, cu care băștinași, în nădejdea profitului, ar fi încercat să schimbe ouă de struț și mirodenii pe mărgelile, în timp ce le observă cu interes obiceiurile și fără să întrerupă semnele de prietenie, scoțînd, ca și ei, strigăte stridente”.

¹ *Le Temps retrouvé*, II, p. 57.

Înseamnă această clasicitate, care, aforistic sau prin comparații, luminează, relaționează, ordonează, reziduuri ale unei înțelegeri revolute a omului și caracterelor?... Gaëtan Picon pare s-o creadă atunci când scrie: „Prin intermediul naturalismului și al lui Balzac, documentul social, care întrerupe mereu cronica poetică, trimite spre Molière și spre Saint-Simon. Iar dacă omul la Proust apare în multe privințe ca om modern, analiza pe care ne-o oferă e conformă perspectivei clasice. Vreau să spun că Proust a reținut din secolul al XVII-lea ideea tipurilor psihologice și credința într-o motivare a actului (cît ar fi de pasionat și de contradictoriu). Domnul de Norpois este ambasadorul, așa cum Harpagon este avarul, iar o vreme Swann se reduce la gelozie.“¹ Dar Picon adaugă imediat: „Cît despre subtilitatea analitică, a cărei neobosită mobilitate este bine cunoscută, ea este constant orientată spre căutarea unei cauzalități, e susținută de convingerea în inteligibilitatea conduitei chiar înăuntrul contradictoriului și mișcării“². Este linia interpretativă a unui Proust tradițional, continuator al moralismului, pe care a deschis-o Thibaudet. Dacă observațiile lui Poulet și atâtea caractere ale scrisului proustian — precum cele dezbătute mai sus — infirmă o ecuație prea simplă, echivalența dintre Proust și Bergson, ierarhizarea propusă de Picon e îndoielnică. Lectura nu ne pune în contact cu o pendulare între intuiție și raționalitate, ci cu un echilibru generator de euforie. Există un efort de a lumina obscurul, propriu demersului analitic și opus umbrelor și penumbrelor pe care și Joyce, Virginia Woolf și Faulkner le vor multiplica. Dar modul cum atenția la unic și la devenire, capacitatea de a le surprinde chiar

¹ Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, nouvelle édition refondue, Ed. „Gallimard“, 1960, p. 17.

² *Ibidem*.

prin juxtapunere spațială și detalierea gestului și mimicii sînt întregite de spiritul investigator, dă contactului cu textul proustian calitatea lui particulară, îl face să ne solicite multiplu — ca poem, panoramă socială, meditație și eseu, lături ce se potențează unele pe altele. Există pasaje din Proust — exemplare prin finețe și causticitate —, care trezesc impresia penibilă a tortuosului, a alibiului literar. Distanța simulată în raport cu snobismul îl îndeamnă pe Proust să disece mecanismele comportării snobe la toate nivelurile, la nivelul Legrandin și la cel al ducesei de Guermantes, care afișează superioritate și detașare de o lume de care nu vrea și nu se poate rupe. Dar fascinația snobă a acestei lumi transpare și la narator. Aceeași pseudodistanțare față de Sodoma și Gomora. Brutalitatea, insistența asupra grotescului și hidosului în descrierea scenei erotice dintre Charlus și Jupien, apoi în capitolul cu bordelul de bărbați din ultima parte a ciclului au un coeficient de excesiv. Chiar fără referințe biografice, insistențele trădează un dezechilibru pe care cunoașterea biografiei îl traduce ca o tendință spre alibiul literar. Proust mondenul tratează din afară, ca niște lame de laborator, obsesiile snobe și gesturile amoroase ale unor bărbați în vîrstă.

Este, fie spus în paranteză, un alt exemplu al consecințelor diminuantă pe care le comportă transformarea „erorii intenționalității” în poruncă de decalog.

Dualitatea proustiană se dovedește a fi întregire și în alte privințe. Universul unei conștiințe nu alternează cu tabloul de ansamblu al unei societăți. Ultimul se încheagă prin cel dintîi, din conduita și din devenirea naratorului. Lumea Guermantes e mitică pentru adolescent, este aureolată, produs al reveriei și al lecturilor. Începe să existe cu rutina, cu mecanismele funcționînd în vid ale mondenității pentru invitatul agreat. Apare fosilizată în *Le Temps retrouvé*.

Libertatea asociativă, cerută de ordinea interioară a rememorărilor, și aspectul construit al cărții sînt — și ele — bolți ale construcției unitare. Cu precizarea necesară că ambițiile constructorului primează. Demonstrația lui Camil Petrescu, axată pe mecanismele memoriei involuntare, a fost demult corectată. Textele critice au acordat un rol mult mai redus dezvoltării prin asociații și au insistat asupra construcției minuțioase. Finalul *Timpului regăsit* vorbește clar, deși la modul ipotetic, de arhitectura cărții. Nu mai trebuie stăruit. Dar e demn de remarcat că „dimensiunea balzaciană” a lui Proust apare și în modalitățile de construcție, nu numai în amploarea tabloului social. Cu excepția digresiunii vaste — *Un amour de Swann* —, din prima parte, prezența naratorului și a unghiului subiectiv constituie liantul capitolelor. Dar ordinea asociativă e frecvent abandonată, cartea se construiește din panouri contrastante. Trezirea de la *Du côté de Guermantes* la *Sodome et Gomorrhe* e făcută exterior. *Du côté de Guermantes* se încheie cu convorbirea dintre Swann și soții Guermantes. Aceștia se străduiesc să evite a lua în serios boala incurabilă a lui Swann, pentru a nu fi siliți să adopte măcar masca de circumstanță, nepotrivită cu recepția pentru care se pregătesc. Ultima frază a volumului aparține ducelui de Guermantes, care îi dă asigurări joviale lui Swann. „Ești sănătos tun! O să ne îngropi pe toți!”¹ *Sodome et Gomorrhe* începe cu un moment imediat anterior: „Se știe că, cu mult înainte de a mă duce în acea zi (în ziua în care avusese loc serata prințesei de Guermantes) să fac ducelui și ducesei vizita pe care am povestit-o, îi așteptasem să se reîntoarcă și, în timp ce stăteam la pîndă, făcusem o descoperire ce-l privea în special pe domnul de Charlus, dar o descoperire atît de importantă încît am întîrziat pînă acum s-o relatez, așteptînd clipa în care îi voi putea da locul și întin-

¹ *Du côté de Guermantes*, II, *Sodome et Gomorrhe*, I, p. 252.

derea potrivite.”¹ Tehnica nu e a memorării, ci aparține unei retorici narrative, care amână și pregătește expunerea. Opoziția narator proustian—romancier omniscient circulă atât de sigură de sine, încât ar putea părea aberant să afirmi că, în modul de a nara, admiratorul lui Balzac adoptă în mai multe rînduri postura celui care scrutează ori face aluzie la evenimente viitoare. Întîlnim formule ca „dealtfel, să anticipăm evenimentele spunînd că...” Iar în *Le Temps retrouvé*, Odette de Fourcheville, care îl domină pe ducele de Guermantes, prizonierul unei iubiri senile, e înfățișată într-o paranteză anticipativă după cîțiva ani, devenită și ea sclava unei legături amoroase.

Intuiția și analiza, efortul clarificator și explicativ, cele două coordonate ale ciclului proustian, impun o mobilitate particulară a opticilor. Formula aproximativă cu privire la „unghiul subiectiv”, prin care ar fi făcută narațiunea, este uniformizatoare.

S-au distins în critică mai multe euri proustiene — un eu al copilului, un eu al naratorului, un eu auctorial. Eul auctorial poate fi pus în discuție. Dar există o mișcare permanentă în narațiunea proustiană. Punctul de vedere al naratorului în momentul narațiunii caută să regăsească punctul de vedere al aceluiași narator din momentele narate, se disociază de optica trecută, o completează, o corectează. Uneori cîteva fraze succesive trec în revistă modificările de perspectivă, cu gestul oculistului care schimbă pe rînd lentilele în rama goală a ochelarilor. Primit întîia oară la ducii de Guermantes, naratorul caută să-și explice amabilitatea aproape excesivă, preferința ce i se arată față de invitați din aristocrație — obsecvioși și tratați cu neglijență: „Și în ciuda amabilității lor, îți spuneai: n-au oare cu adevărat dreptul să gîndească, deși o ascund... ei sînt din altă rasă decît noi, dar noi, noi sîntem prinții pămîn-

¹ *Du côté de Guermantes*, II, *Sodome et Gomorrhe*, I, p. 255.

tului.... Mai târziu am priceput că familia Guermantes mă credea într-adevăr din altă rasă, dar că rasa aceasta le stârnea invidia, pentru că aveam merite de care nu-mi dădeam seama și pe care ei susțineau că le consideră drept singurele importante. Și mai târziu am simțit că o astfel de profesiune de credință era doar pe jumătate sinceră și că la ei disprețul și uimirea coexistau cu admirația și invidia.”¹

Intuiție, analiză... Întrebarea cu privire la ponderea celor două componente ar fi greșit pusă. Cele două atitudini se cheamă una pe alta pentru a se suprapune în revelația din ultimele volume: posibilitatea unei cărți care să fixeze devenirea fără a o steriliza. Momentul revelației rămîne analitic, nu e simplă comuniune cu lucrurile, cu clipa, cu durata. Naratorul își cîntărește șansele și puterile: „Îmi spuneam, de asemenea: Nu numai că nu știu dacă mai am timp, dar mai sînt în stare să-mi îndeplinesc opera? Boala, care... mă eliminase ca pe un mort din societate, îmi făcuse un bine (căci dacă grăuntele de grîu nu piere după ce a fost semănat, va rămîne singur, dacă piere va rodi din belșug), boala care, după ce lenea mă ferise de ușurință, avea poate să mă păzească de lene, boala îmi tocise puterile și, așa cum observasem de multă vreme de cînd încetasem s-o iubesc pe Albertine, îmi slăbise forța memoriei. Dar recrearea prin memorie a impresiilor ce trebuiau apoi adîncite, luminate, transformate în echivalente ale inteligenței, nu era oare una dintre condițiile, aproape însăși esența operei de artă așa cum o concepusem adineaori în bibliotecă?”²

Fuziunea dintre intuitiv și analitic, prelucrarea intelectuală și „clarificarea” impresiilor regăsite de memorie sînt identificate aici cu caracteristică luciditate și în ro-

¹ *Du côté de Guermantes*, II, *Sodome et Gomorrhe*, I, p. 117—118.

² *Le Temps retrouvé*, II, p. 258.

lul lor esențial. Nu există o distribuire simplă a rolurilor în mișcarea dinspre prezent spre trecut sau — prin anticipări ca acelea citate — dintr-un moment anterior spre cele ulterioare. „Căutarea timpului pierdut“ revivifică, trece la prezent ceea ce îi oferă memoria. Iar ipostazele, punctele de vedere succesive ale naratorului înseamnă și disecarea evenimentelor și relațiilor pînă la forme maniacale. Capitolele legăturii și conviețuirii cu Albertine împing mecanismele geloziei spre granița delirului interpretativ. În jurul unui gest, al unei fraze spuse ori întrerupte, se construiesc ipoteze, se întind curse. Conduita naratorului e scolastic anxioasă. Punctul de vedere al prezentului intervine din cînd în cînd și corectează, dintr-o perspectivă a indiferenței, construcțiile de interpretări generate de bănuiele și de pasiune. Mișcarea în timp, în amîndouă sensurile, continuă — cu alternări de optică — pînă în ultimele pagini din *Le Temps retrouvé*.

Monologul interior

Claustrarea în lumea interioară pare a atinge punctul ei maxim odată cu monologul interior. „Pare“ — se impune. Procedul atît de discutat în jurul lui 1930 a creat mai multe iluzii optice. A mascat modul de a scrie al lui Joyce, identificat un timp de critică și de marele public doar cu un procedeu tehnic. Pe de altă parte, Gregor Sampsa, transformat în insectă, e cu mult mai închis într-o lume baricadată de exterior decît personajele lui Joyce sau ale Virginiei Woolf. Dar caracterul radical al noii tehnici a permis reducțiile și absolutizările. Joyce însuși, care a căutat și a obținut mult mai mult, a favorizat confuzia insistînd asupra importanței procedului.

Din mai multe puncte de vedere, monologul interior devine mers pe o pojghiță de gheață. Opoziția convențională, după care scriitorul din trecut se postulează omniscient, iar scriitorul modern își motivează informația și o menține la nivelul personajului, este sfărâmată. Monologul interior este cea mai ambițioasă concurență făcută demiurgului. Celula fotoelectrică verbală transmite, pe măsură ce se produce, diversitatea continuă și discontinuă a faptelor de conștiință și a celor de la periferia conștiinței. Exemplul prin excelență pomenit — cele câteva zeci de pagini ale monologului lui Molly Bloom — înregistrează fluxul conștiinței între două momente de obnubilare. Molly a fost trezită de sosirea în plină noapte a lui Ulise și a lui Telemac, respectiv a lui Leopold și Stephen. Monologul ei cheamă și regăsește somnul. Niciodată literatura nu și-a propus ceva mai cutezător și mai hazardat.

Camil Petrescu l-a minimalizat — după cum am văzut — pe Joyce, în scrisul căruia afla „ceva din lipsa de semnificație a procedului naturalist”. „Firește — adăuga autorul *Noii structuri* — nu mai e fotografia cadrului exterior, e notație a vieții interioare, dar prin materialul impus e mult prea săracă și fără merit ca să justifice o asemenea reputație europeană.”¹ Bizara, cu totul inadecvata severitate a verdictului se explică prin lipsa perspectivei — *Ulise* apăruse cu câțiva ani înainte la „Librairie Shakespeare” din Paris —, poate și prin lipsa contactului complet cu textul. Comparația cu naturalismul e total nepotrivită, dacă ne referim la inevitabila menținere a observației la suprafață, implicată de programul naturalist, în opoziție cu pătrunderea monologului interior în zonele abia luminate și în straturile profunde. Apropierea se justifică doar prin ambiția comună de a explora până la capăt obiectul, în cazul monologului interior, infinitul mic.

¹ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. cit., p. 57.

Celălalt punct hazardat de pornire îl constituie verbalizarea neverbalizatului. Cu privire la eforturile suprarrealiste de a sonda inconștientul, Călinescu pomeneste de un dialog în care un individ, întrebat dacă doarme, răspunde afirmativ. Este o contradicție implicată și de structura monologului interior. Michel Butor a sintetizat condiția echivocă a procedeului: „Aici se pretinde a ni se oferi realitatea fierbinte, viul absolut cu avantajul miraculos că putem urmări toate aventurile evenimentului în memoria naratorului, toate transformările suferite, toate interpretările succesive, progresele localizării faptului din momentul în care s-a produs și pînă cînd a fost notat în jurnal.”¹ Astfel definită, aria monologului interior e nejustificat restrînsă, procedeul nelimitîndu-se la înregistrările și transformările memoriei, ci adoptînd cutezător ficțiunea transiterii în clipa în care faptul psihic s-a produs. Obiecțiile sînt însă clar formulate: „Dar, în monologul interior obișnuit, problema scriiturii e pur și simplu pusă în paranteză, obliterated. Cum se face că limbajul a putut ajunge pînă la scriitură, în ce moment scrisul l-a putut recupera?... Iar această uitare, această obliteration, întîlnite la făuritorii principali ai monologului interior, au imensul inconvenient de a camufla o problemă și mai gravă, cea a limbajului însuși. Într-adevăr, presupune la narator un limbaj articulat acolo unde de obicei nu există un asemenea limbaj.”²

Obiecțiile — verbalizarea neverbalizatului, eventual parțiala sau totala lui gramaticalizare, izbitoare mai ales la Faulkner și la Virginia Woolf și trecerea de la verbal la scris — ar compromite procedeul în măsura în care el ar fi conceput ca o unealtă mai curînd psihologică decît literară. Dacă îl acceptăm ca pe o celulă fotoelectrică destinată să transmită fluxul de conștiință pe

¹ Michel Butor, *op. cit.*, p. 65.

² *Ibidem.*

măsură ce se produce, deci la un prezent etern, ne putem întreba cum a putut fi instalată și cum transformă verbalul în scris. Obiecția și întrebările s-ar justifica, eventual, pentru Dujardin, inventatorul monologului interior, pentru romanul lui, cu caracter de experiment. La Joyce, de asemenea, la Faulkner ori la Virginia Woolf, neverosimilitățile subliniate scot la iveală că avem de a face cu un nou sistem de convenții, nu mai puțin arbitrar decât demiurgul din proza anterioară ori decât camera cu un perete absent a spectacolului teatral. Eficacitatea procedeului nu poate fi intrinsecă. Nu ne aflăm într-un laborator de psihologie experimentală. Ca un mijloc de a construi un univers ficțional, monologul interior nu pierde orice urmă de artificiu, dar permite neclasabila construcție din *Ulise*.

„Monologul care la predecesori servea doar unor scopuri stilistice, apare deci la Joyce ca țesătura neîntre-ruptă a unei existențe. Ritmurilor și imaginilor lui le revine țelul de a diferenția personajele după ticurile, grijile, proiectele lor particulare... tot atâtea gramatici ale gândirii care se vor supune aceluiași reguli, dar vor diferi în utilizare. Astfel unitatea și diversitatea se armonizează... În opoziție cu romanele clasice, în care acțiunea observă o scară fixă de valori, *Ulise* se va fragmenta într-o miriadă de sisteme temporale și psihologice...”¹ Mai multe afirmații din acest text critic sînt amendabile, consecința admirației devenite cult, care, înălțînd pedestalul unui autor, îl pune în contrast violent cu antecesorii. Scopurile exclusiv stilistice ale monologului la înaintașii lui Joyce sînt infirmate chiar de exemplul lui Diderot. Nu mai consistentă e opoziția dintre Joyce și înaintașii lui, care ar fi avut o „scară fixă de valori”, spre deosebire de „miriada sistemelor” din *Ulise*. E de reținut însă funcția estetică a procedeu-

¹ Jean Paris, *Joyce par lui-même*, Ed. du Seuil, 1957, p. 127—129.

lui, factor în același timp diversificator și ordonator într-o construcție a cărei complicație a fost comentată la nesfârșit. E inutil să mai revenim la complexitatea pe care analizele critice o descoperă tot mai elaborat, la parodia ambiguă a *Odiseii* la sistemele de simboluri și corespondențe. S-a observat că în capitolul VII, „model de elocință jurnalistică”, sînt practicate „96 de figuri retorice, metonimii, chiasm, metaforă, anaforă, sinecdocă... epiforă, anacolut...” Capitolul XI e construit ca o fugă *per canonem* cu triluri, rondo, staccato, presto, glissando... pizzicato... Iar capitolul XIV pastișează evoluția englezei literare de la Chaucer pînă la Ruskin și Carlyle.”¹ Justificate de text, astfel de comentarii au alură scolastică. Din fericire, lectura valorifică minuția aproape maniacală. Anvergura construcției se impune, covârșitoare.

Ceea ce ne interesează este anemierea intenționată a narațiunii, pulverizată, plasată în interstițiile „miriadei de sisteme individuale”. Perspectiva exterioară nu dispare în eposul unei zile din iunie 1904 la Dublin. Faptele sînt însă enunțate fragmentar, în drumul lor spre o conștiință care le refractă și le comentează. Se mențin frecvent la nivelul umil al înregistrării pseudonaturaliste. Sînt gesturile de dimineată ale lui Leopold Bloom, pregătirea micului dejun pentru Molly, care trîndăvește în pat, rinichii cumpărați și preparați, actul defecațiunii — însoțit și favorizat de lectura unei gazete ce suscită aprecieri și calcule.

Narațiunea își vede ponderea diminuată și la Faulkner, și la Virginia Woolf. Faptul însă capătă sensuri diferite la fiecare dintre cei trei romancieri. La Faulkner va deveni refuz, imposibilitate de a vorbi la prezent, alternarea între diferite puncte din trecut. S-a relevat cu insistență faptul că în romanele lui Faulkner evenimentele cruciale — violarea lui Temple, linșarea lui

¹ Jean Paris, *op. cit.*, p. 124.

Christmas — sînt menționate aluziv, dar niciodată narate. De fapt, printre puținele texte ale lui Faulkner matur, care practică narațiunea într-o formă organizată, să-i zicem, tradițional, este partea a patra din *Zgomotul și furia*, tocmai cartea unde monologul interior încearcă să pătrundă în conștiința idiotului Benjy.

Disoluția narației e inseparabilă de o convertire a textului spre poem. În *Ulise*, forța de invenție verbală, atenția mergînd pînă la fетиșizarea cuvîntului devenit opac, jocurile poliglote sînt echilibrate, subordonate construcției, epopeii cotidianului.

Procedeul experimental al lui Dujardin, remodelat de Joyce, a cunoscut în jurul lui 1930 traiectorii comparabile cu aceea care duce de la *Ulise* la *Veghea Finneganilor*. Nu e vorba de epigoni și de mode. Ca totdeauna imitațiile s-au înmulțit în epoca în care modernitatea în proză părea a se confunda cu *Ulise* și cu Joyce. Nu acest capitol de sociologie a influențelor și de șablonizare a unei formule novatoare interesează aici. Intră în discuție cei care au practicat — eventual doar pentru o fracțiune din drumul lor — o tehnică înrudită: Virginia Woolf, Dos Passos, Faulkner — din două romane de început. Cît despre Beckett, fostul secretar al lui Joyce și cotraducător al unor fragmente din *Veghea Finneganilor*, el aparține altei configurații literare. Ecourile joyceiene din *Molloy* (1951) nu pot deghiza îndepărtarea scrișnit ironică de interioritate, pe care o vor confirma și restul prozei și piesele. Similisollocviul practicat în piesele monolog traduce comportările verbale ale unor conștiințe opace sau vide, semnifică o condiție existențială și nu e mod de comunicare.

Pentru celelalte nume pomenite, fie că aparțin aceleiași generații cu Joyce, cum a fost Virginia Woolf — a cărei biografie se încadrează în exact aceleași date (1882—1941) —, fie că sînt despărțite de aproape o generație — ca Faulkner sau Dos Passos —, e greu de vorbit de „continuatori“. Relația e discutabilă chiar

pentru Dos Passos, la care influența e mai direct perceptibilă, la care capitolele monologate („*The Camera Eye*“) sînt mai „joyceiene“. Nici aceste capitole nu au dispersarea și gramaticalizarea parțială din *Ulise*. Frazele monologate se întrerup în ciclul *S.U.A.*, renunță din cînd în cînd la punctuație, dar se organizează sintactic, nu-și propun ca model puhoiul verbal cu care se încheie *Ulise*. Spontaneitatea și dispersarea sînt — nu fără artificii — presărate într-un discurs interior destul de organizat. Rolul principal îl joacă pauzele și elipsele :

„*When the streetcar men went out on strike in Lawrence in sympathy with what the hell they were a lot of wops anyway, bobunks, hunkies that didn't wash their necks ate garlic with squalling brats and fat oily wives, the damn dagoes they put up a notice for volunteers good clean young to man the streetcars and show the foreign agitators this was still a white man's...*“¹

Examinează pe segmente, relația cu modelul și caracterul de variantă al procedeeului se percep la Dos Passos. Funcția lui în construcție e alta : un panou între mai multe, un plan menit să fie confruntat cu celelalte, să creeze contrastul, să pretindă cititorului recompunerea. Interioritatea nu e la Dos Passos decît un termen, așa cum montajul istoric și narațiunile concentrate asupra unui personaj fac să se opună o viziune socială pano-

¹ John Dos Passos, *The 42nd Parallel*, Tauchnitz, 1932, p. 237. „Cînd tramvaiștii declarară grevă în Lawrence în semn de solidaritate cu dracu știe cine, erau o bandă de venetici, în orice caz de cehi și de unguri care nu se spălau pe gît, mîncău usturoi și aveau o mulțime de ținci care scînceau și neveste unsuroase, grase, dracu să-i ia de italieni, se puse un anunț că se caută voluntari tineri, buni, curăți, ca să conducă tramvaiele și să le arate agitatorilor străini că țara asta era încă a oamenilor albi...“ (*Paralela 42*, traducere de Radu Lupan, Editura pentru literatură universală, 1968.)

ramică și alta situată la nivelul unui anumit personaj, pus în mișcare de forțe pentru el obscure.

Pentru ceilalți doi, pentru Virginia Woolf și Faulkner, demersul experimental, pe care Dos Passos nu-l poate face pe deplin uitat, dispăre. În ce măsură se poate vorbi de „continuatori” și de „influențe”? Mai ales în ce o privește pe Virginia Woolf, formulele sînt inadecvate. Nu numai pentru că scriitoarea a privit negativ și sever romanul lui Joyce, a vorbit de simplism și de brutalitate („carte incultă și grosolană... pretențioasă și vulgară”), deși îi recunoștea scriitorului geniu. Dar premisele a ceea ce avea să se maturizeze în *Doamna Dalloway* (1925) și în *Spre far* (1927) se află în *Camera lui Jacob*, carte apărută în același an cu *Ulise* (1922).

E un punct litigios de istorie literară cît datorează totuși lui Joyce aceste cărți ale Virginiei Woolf ca și *Zgomotul și furia* și *În timp ce mor* ale lui Faulkner. Mai curînd decît detaliile unei tehnici narrative, modelul lui Joyce e prezent în îndrăzneala cu care textul se închide cu planul interior și pătrunde în zonele de penumbră, printr-o mișcare care gradează și modifică luminile, sau în modul cum se aventurează, cu Faulkner într-un univers anormal.

Soluțiile sînt diferite, dar gesturile cutezătoare se dovedesc asemănătoare, ceea ce creează paralelismul itinerariilor. Atrasă, fără cochetării minore, de clarobscur și de nuanțe, Virginia Woolf nu va practica mimarea negramaticalizării. Încă din primele cărți solilocviile fragmentate și contrapunctate pulverizează narația. Dar fragmentele nu încearcă să reproducă șuvoiul interior în același timp unitar și discontinuu prin segmentarea frazei și abolirea punctuației; păstrează structura gramaticală ordonată, în ciuda întreruperilor și elipselor cerute de construcția fragmentară: „Cum ți-ar place să fii închis pe cîte o lună întreagă, ba, dacă-i vreme rea, și mai mult, pe o stîncă nu mai mare decît un teren de

tenis ? întrebă doamna Ramsay ; fără să primești scrisori sau ziare, fără să întâlnești tipenie de om..."¹ „După toată zarva asta — spune Neville — după toată harabura și zarva asta, iată-ne sosiți. E într-adevăr o clipă — într-adevăr o clipă solemnă. Intru ca un senior în castelul său. Uite-l pe fondatorul nostru ; ilustrul nostru fondator, — ilustrul nostru fondator, stînd în curte cu un picior ridicat. Îl salut pe fondatorul nostru." ²

„Spune, gîndi.“ Formulele acestea sînt presărate cu voită neglijență în principalele cărți ale Virginiei Woolf și capătă funcția convențională a unor indicații muzicale. Și-au modificat valoarea semantică. „Spune“ ori „spuse“ nu se referă la monologuri rostite ori șoptite. Atribuie un fragment de solilocviu unei voci. Uneori atribuirea e factice : „*people said*“ (spunea lumea). Alteori fragmentele sînt păstrate în anonim. E un gest retoric care nu ascunde că e doar retoric. Prin el se înfăptuiește ceea ce Auerbach a denumit „prezentarea pluripersonală a conștiințelor“, ceea ce scriitoarea a desemnat mai simplu drept „procedul meu de săpător“. Fragmentarea cu permanentă modificare de optici creează o infinitate de galerii spre realitatea interioară și spre principalele surse de fascinație din aceste cărți, individualitatea stărilor de conștiință, a obiectelor devenite stări de conștiință și a timpului care le scaldă și le modifică. Apropierea de individualitate nu e încercată prin verbalizare directă, ci prin jocul reverberațiilor, prin modul cum conștiințele se reflectă una pe alta. De aici și indiferența față de factura solilocviilor ce nu tind la un verosimil psihologic simplist conceput, la celula fotoelectrică introdusă într-o conștiință. Sub rezerva și

¹ Virginia Woolf, *Spre far* (trad. Antoaneta Ralian), Ed. „Minerva“, 1972, p. 6.

² Virginia Woolf, *Valurile* (trad. Petru Creția), Ed. „Univers“, 1973, p. 31.

discreția care sînt pentru Virginia Woolf coordonate stilistice, apare îndrăzneala țelului urmărit prin procedeul de săpător: apropierea — indirect, dar totuși prin cuvînt — de ceea ce se refuză generalității și cuvîntului, de inefabil și individual.

Îndrăzneala țelului care trece senin dincolo de posibilul psihologic e mai izbitoare în *Zgomotul și furia*. S-a vorbit mult de monologul lui Benjy, discutat aproape ca un gest de virtuozitate, apreciat pentru facilitatea cu care sînt înfrînte greutățile tehnice.

Contrapunctul celor patru părți pare a decupa simetric timpul, deși o face într-o ordine dislocată. Prima, a treia și a patra parte sînt datate 6, 7 și 8 aprilie 1928. A treia, monologul lui Quentin III poartă data de 2 iunie 1910. Dar vocea din primul capitol fiind a lui Benjy, acolo momentele se încălesc ori rămîn nedeterminate. Mișcarea în timp capătă încă din acest roman de început al maturității (a apărut în 1929, după *Soldier's Pay*, *Mosquitoes* și *Sartoris*) libertatea și sinuozițiile ce se vor accentua ulterior.

În monologul lui Quentin și în cel al lui Jason (partea a doua și a treia) nu există pulverizare gramaticală. Narațiunea — termenul are aici justificare cel puțin aparentă — adoptă codul scriptic, reproduce dialogurile, dar păstrează și unele intonații orale. Scurte pasaje accentuate tipografic — tipărite în cursive — sînt deschideri spre teritorii mai obscure, preocupări obsesive situate în general la trecut față de ziua în care e înregistrat monologul, cu fărîmițarea structurilor gramaticale — „*Ea a ieșit fugind din oglindă, din miresmele dense. Trandafiri. Trandafiri. Domnul și Doamna Jason Richmond anunță căsătoria fii.*”¹ Stilul colocvial domină în povestirea lui Jason, întreruptă de numeroase dialoguri. Viața de conștiință a lui Jason e sumară,

¹ W. Faulkner, *Zgomotul și furia* (trad. Mircea Ivănescu), Ed. „Univers”, 1971, p. 70.

măcinată de frustrații și complexe pe care le trădează revenirea unor fraze.

Monologul lui Benjy e corelat cu contextul titlului. Versurile din *Macbeth*, din care a fost decupat acest titlu, luminează o intenție într-o măsură puțin obișnuită în scrisul lui Faulkner, care evită formulările duse pînă la capăt și preferă să progreseze în spirale. „*Life's but a walking shadow... it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, signifiyng nothing*“. Povestea spusă de un idiot, plină de zgomot și de furie, răvășește într-o cutie de rezonanță dereglată evenimentele celorlalte trei părți, reduse la scara lui Benjy.

Toată construcția acestei părți amestecă acuitatea detaliului cu arbitrarul inevitabil al punctelor de pornire. În universul ipotetic al idiotului ordinea evenimentelor e mereu învâlmășită, devine altceva decît obișnuita mobilitate și alternare a trecuturilor din restul romanelor, despre care Albérès a remarcat cu finețe că reușesc să creeze pentru lector impresia „perceperii simultane pe trei planuri — asemenea procedeele optice care dau viziunii binoculare iluzia celei de a treia dimensiuni.“¹ Incapacitatea de a ordona amintirile — care au vivacitatea percepțiilor — lipește în monologul lui Benjy două epoci în aceeași frază. Scriitorul le separă prin introducerea cursivelor: „Am tăcut și am intrat în apă și *Roskus a venit și a spus ca să venim ia masă și Caddy a spus :*

— *Nu-i încă ora mesei de seară. Eu nu vin.*“²

În lumea aceasta pulverizată, caleidoscopică, în care amintirile și senzațiile prezente tind să se confunde, pentru că primele au intensitatea ultimelor, în care cuvîntul „devine echivalentul verbal al imaginii“ (Claude

¹ R. M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Ed. „Albin Michel“, 1962, p. 195.

² W. Faulkner, *Zgomotul și furia*, p. 17.

Edmonde Magny), sinesteziile circulă liber, dominate de senzațiile nediferențiate, în special de mirosuri : „Mi-rosea ca pomii“ ; „Caddy mirosea ca pomii în ploaie“. Obiectele, lumina și întunericul se mișcă după centrul de percepție, după cel care spune nedeslușit *eu* : „Caddy a scos cutia și a pus-o jos și a deschis-o. Era plină cu stele. Când ședeam nemișcat, erau nemișcate. Când mă mișcam, străluceau și scînteiau...“¹ ; „Auzeam întunericul. Întunericul a plecat și tata s-a mutat la noi.“²

Acuitatea acestor detalii, care a făcut să se pome-nească în comentarii de maliție și de ingeniozitate, are drept poligon de susținere o construcție mai mult decît hazardată. Măsurată după criteriul simplificator al strictei corespondențe psihologice, ipoteza nu rezistă. Idiotul care nu poate vorbi și se exprimă prin scîncete, care e ajutat și călăuzit în cele mai simple activități cotidiene de Luster, adolescentul negru, monologhează într-un limbaj diminuat, totuși relativ complex și bogat, neverosimil de complex și de bogat. Măsurate după verosimilitate, toate ipotezele implicate comportă semne de întrebare : bogăția lexicului, capacitatea de înregis-trare și reproducere (monologul e presărat de frazele celorlalți), chiar structura sintactică. Enunțurile sînt re-duse la propoziții simple sau la fraze paratactice. Dar uneori nu sînt evitate frazele mai complexe, care no-tează succesiunea prin subordonare gramaticală, precum cele citate mai sus : „Cînd ședeam nemișcat...“

Analizat astfel, monologul nu rezistă. El se cere ac-ceptat ca o construcție sprijinită pe cîteva postulate nu mai puțin cutezătoare decît gestul vechiului narator om-niscient, care reproduce gîndurile și impulsurile unui personaj solitar. Fascinația povestirii spuse de un idiot,

¹ W. Faulkner, *Zgomotul și furia*, p. 38.

² *Ibidem*, p. 28.

plină de zgomot și de furie, s-a tradus în construcția ipotetică.

O încercare de a raporta la monologul interior tipurile de solilocviu, care abundă în proza contemporană românească, ar fi simplificatoare. Spre deosebire de Proust care — comentat mai viu și receptat în adâncime — a stimulat formule neepigonice, Joyce a avut la noi puține ecouri directe. E amintit de obicei *Proces* al lui Ion Biberi, scriitor care s-a afirmat în special în critica larg culturală și în eseistică.

Există și o caracteristică tradiție a narațiunilor monologate și a tipurilor de orali, care urcă departe în proza românească. Multe dintre formulele practicate astăzi lasă să se perceapă puncte de contact cu „oralii” din trecut, dar și ecouri ale explorărilor din literatura universală a secolului al XX-lea. Textele cu existență literară efectivă fac neinteresante eforturile de a se întocmi buletine de analiză — în sensul chimic și medical al termenului — ce urme, și în ce măsură, se pot descoperi din oralitatea caragialeană ori din modelele proustiene sau joyciene.

Ceea ce se remarcă este prezența redusă — dacă ne referim la texte literar semnificative — a unor formule subsumabile monologului interior. Apropierea există — cu rezultate interesante — în primele cărți ale lui Alexandru Ivăsiuc, mai ales în *Vestibul*, deși și acolo elaborarea și continuitatea discursului domină tendința de a surprinde discontinuu, fărâmițatul stărilor de conștiință. În alte texte monologate există o oscilare între oralitate și reflexivitate scriptică. Dumitru Radu Popescu construiește în *Vânătoarea regală* un montaj de solilocvii rostite, Paul Georgescu, în *Înainte de tăcere*, confruntă mai multe momente rememorate pe care le reconstituie în scris un om condamnat la moarte. Scriptic e construit și monologul stufos din *Fețele tă-*

cerii de Augustin Buzura. Dar nici în primul caz nu există convenția și nici intențiile monologului interior. Coerența, capacitatea construcției de a surprinde o viziune distorsionată și de a permite străfulgerări, priviri aruncate într-o asemenea conștiință au un punct de pornire arbitrar. Puterea de a construi se face însă mereu simțită.

Mișcările desemnează de fiecare dată alt orizont. Individualitățile diferite modifică și procedeul. Pare greu de aplicat aceeași etichetă a „monologului interior” lui Joyce și lui Beckett, lui Faulkner și Virginiei Woolf. Dar itinerariile descriu curbe asemănătoare. Narațiunea se estompează pentru fiecare dintre ei în alt mod. Pulverizarea, abandonarea gestului narativ se accentuează la toți. Iar fascinația individualității duce spre proza poetică. Drumului lui Joyce de la *Ulise* la *Veghea Finneganilor* îi corespund la alți artiști itinerarii mai puțin decise, nedefinitive. Faulkner a construit *În timp ce mor*, cartea care a urmat *Zgomotului și furiei*, ca un contrapunct de melopei — căci e greu de vorbit de „monoloage” și de „autosondare” pentru frazele pe care le psalmodiază membrii familiei Bundren în jurul cadavrului lui Addie. Dar Faulkner nu s-a lăsat fixat într-o formulă. *În timp ce mor* a fost scrisă la 33 de ani. Eposul orașului Jefferson abia începea. *Valurile* Virginiei Woolf reprezintă un sfârșit de drum. Căci ultimele cărți, *Anii* și neterminata *Între acte* sînt sensibil denivelate. *Valurile* își afirmă structura de poem și prin construcție, prin pasaje descriptive care încadrează fiecare capitol, ca un termen de contrast și ca o largă alegorie, ca și prin timbrele vocilor ce pot fi doar arbitrar denumite narrative, pentru că sună asemănător și se armonizează în sensul muzical al termenului.

Ar fi cu totul irelevant să căutăm un semn algebric pentru ansamblul fenomenului, să ne întrebăm dacă în

dezvoltarea epicii contemporane o asemenea evoluție e fericită sau păgubitoare. Eșecurile sau scrierile majore — cum sînt *Valurile*, *Zgomotul și furia*, *În timp ce mor* — dau în fiecare caz alt răspuns. Se constată, însă, în această trecere spre poem o altă față a renunțării la narațiune, la care duce și multiplicarea opticilor interioare. Întors spre sine, solilocviul pare a nu mai voi și a nu mai putea să repete gestul străvechi al povestitorului.

DIZOLVAREA FICȚIUNII

Un sunet revine, cu intonații diferite, în arta secolului nostru. În formele radicale este refuzul *Dada*, reluat periodic chiar fără amploarea și fără ecourile mișcării din 1916. Dar, protest sau joc, gesturile felurite au un punct de convergență.

În mai multe pânze de Magritte — *Condiția umană*, I (1933), *Frumoasa captivă* (1947), *Cascada* (1961), peisajul de pe șevalet se continuă cu cel văzut de la fereastra în fața căreia e așezat șevaletul, în primul tablou, cu pădurea sau plaja din celelate două. Semnificațiile rămân ambigue. Pot accentua fie forța iluziei, fie facilitatea unei captații.

Comedia cinematografică practică demult, din vremea filmului mut, trecerea de la simili-real la imaginarul împins spre fantastic. Proiecționist cinematografic, Malec ațipește, pătrunde în aventurile pe care le proiectează și iese din ele cu aceeași degajare. Pretextul îi va permite mai târziu și lui René Clair să-și pună eroul din *Frumoasele nopți* să treacă alternativ prin epoci și întâmplări diferite. În *What?*, Roman Polanski încheie aventurile zăratece ale unei eroine cu replica: „Trebuie să plec pentru că s-a terminat filmul”.

Legat prin însăși condiția lui de un univers al convențiilor și al ficțiunii construite meticulos, teatrul cunoaște și cele mai multe puneri în discuții ale acestor convenții, încercarea de a crea o altă punte între spectacol și sală. Pe dublul plan, al textului și al punerii în

scenă, „teatrul în teatru” are alte finalități. Nu anemiază ficțiunea, creează o alta, la puterea a doua. Cele două modalități — acțiunea-pretext, care încadrează acțiunea propriu-zisă, și acțiunea introdusă parantetic — sînt amîndouă prezente la Shakespeare (*Femeia îndărătnică* și scena actorilor din *Hamlet*) și se continuă cu diferite variante pînă la Peter Weiss. Prima corespunde cu pomenita convenție epică a narațiunii în narațiune, cu cei doi martori, dintre care primul e destinat să-l introducă pe al doilea. A doua modalitate sudează mai intim paranteza, e un moment determinant pentru secvența în care a fost introdusă. Reacțiile lui Claudius dau certitudine lui Hamlet. În nici una din cele două situații nu sînt atacate temeliile ficțiunii. Dimpotrivă, în opoziția realitate-convenție, pe care se axează cîte o piesă a lui Pirandello — *Șase personaje în căutarea unui autor* —, intră în discuție însuși ficționalul. Iar nenumărate detalii ale punerii lor în scenă contemporane, de la decor și pînă la jocul actorilor — reduc la minimum distanța față de sală: scena deschisă, instalarea decorului și costumarea sub ochii spectatorilor, actorul intervenind din public ș.a.m.d.

Serialul de televiziune a reluat gestul și-l practică la toate nivelurile. În cel pe care Renato Castellani l-a consacrat lui Leonardo da Vinci, naratorul pătrunde în evocare și o părăsește cu tactul cu care e tratată această întreagă reconstituire biografică, ferită de facilitățile vieții romanțate.

Semnificațiile unor gesturi din zone atît de diferite nu se suprapun. Ambițiile pot fi foarte modeste, reduse la un efect de surpriză. Convenționalizarea procedeeelor extinde și astfel de picurări de acid antifictiv spre teritoriile divertismentului fără pretenții. Actorul izbucnind dintr-un colț umbrat al sălii poate fi o componentă a unei viziuni regizorale sofisticate. Fără pretenții estetice, teatrul de revistă l-a pus de mai bine de jumătate de secol pe cîte un „mitocan” să întrerupă, să

interpeleze actorii, pentru ca apoi — suit pe scenă — să intoneze, împreună cu aceștia, cupletele.

Procedeele diferite au o dominantă comună. Intenționat sau nu, reduc aparența ficțiunii, dinamitează universul cu timp și spațiu proprii. Nu ne propun neapărat ecuația simplistă : ficțiune egal realitate. Dar dând ficțiunii conștiința de sine, accentuându-i caracterul de plasmuire prin atâtea chemări la ordine, o exorcizează, tind s-o dezagreghe.

În epică dizolvarea ficțiunii e inseparabilă de actul narațiunii, îl întrerupe, modifică atitudinea naratorului și consistența celor narate, eventual stimulează un dialog cu cititorul. Procesul se desfășoară pe câteva canale distincte.

Introvertire

Într-un scurt articol din 1959, inclus în *Essais critiques* (1964), R. Barthes a propus conceptul de „meta-literatură“, derivat din „metalimbajul“ lingvisticii. În contrast cu secolele în care literatura nu a reflectat niciodată la sine („a făcut-o uneori cu privire la figurile ei retorice, dar niciodată cu privire la esența ei“), Barthes distinge perioada în care „literatura a început să se simtă dublă : în același timp obiect și privire asupra obiectului, cuvânt și cuvânt cu privire la cuvânt, literatură-obiect și metaliteratură.“¹ Sînt schițate în mare fazele acestei evoluții : conștiința artizanală a fabricației literare, împinsă pînă la „scrupulul dureros“ (Flaubert), „voința eroică de a confunda în aceeași substanță scrisă literatura și gîndirea despre literatură“ (Mallarmé), amînarea actului de a scrie, amînare care devine „literatura însăși“ (Proust)². În ace-

¹ și ² Roland Barthes, *Essais critiques*, Editions du Seuil, 1964, p. 106—107.

lași sens sînt citați — ca aparținînd unor etape succesive — suprarealiștii și Robbe-Grillet.

Conceptul propus s-a dovedit fertil și a fost reluat, a intrat în limbajul curent al criticii, stimulînd refrene și mode. Improvizată în cîteva fraze, enumerarea fazelor propuse de Barthes este evident sumară: Epica lui Flaubert nu are nimic metaliterar. Textul se referă, probabil, la corespondență, contrazicîndu-și — fără să observe — premisele. Căci în acest sens pot constitui metaliteratură și *Convorbirile lui Goethe cu Eckermann*, ca și atîtea texte anterioare.

Limitat la epică — trebuie deci lăsat laoparte „poemul despre poem”, care se înscrie în cu totul alte coordonate —, cuvîntul despre cuvînt are o istorie complicată și destul de înșelătoare. Și aici antecesorii pot fi căutați foarte departe în timp. Și aici se impun deosebiri dintre gesturile mai vechi și atitudinile romancierului din ultimele trei sferturi de secol.

Asociativ, neînstare să cenzureze preaplinul ideilor și observațiilor, Balzac presară comentariile despre activitatea scriitorului și a gazetarului în interiorul narațiunii. Dar textele aparțin observatorului. Înregistrează moravuri; meditează însă în mai mică măsură asupra actului de a scrie. Ideile despre scris — impersonalizate în prefețe, mai legate de experiența proprie în corespondență — Balzac le-a separat de o clădire epică destinată să trăiască independent, cu cordonul ombilical bine secționat.

La un romancier anterior, atitudinea e deosebită și ar putea fi considerată, la prima vedere, drept metaliterară. Este vorba tot de unul dintre creatorii romanului modern (căci, după optica adoptată, creatorii romanului modern se schimbă ca și epoca la care se referă formula). Fielding începe fiecare dintre cele 13 cărți ale lui *Tom Jones* cu cîte un capitol „teoretic”. Ghilimelele sînt cerute de tonul umoristic și polemic. Pri-

mul capitol pornește de la comparația dintre orice autor și patronul de ospătărie care trebuie să pregătească cu grijă lista de bucate și s-o înfățișeze dinainte clientului său.

Narațiunea este astfel întreruptă în *Tom Jones* de considerații cu privire la arta narațiunii. Dar în ciuda înrudirii de ton, care ferește de pedanterie al doilea grup de texte, cele două planuri rămân separate. Locul considerațiilor despre meșteșugul povestirii e comutabil. Ele ar fi putut fi așezate toate împreună fără să mai întrerupă aventurile lui Tom și ale Sophiei. Arbitrarul intercalărilor a dus — probabil — la abandonarea procedului. Considerațiilor metaliterare le-a fost acordat doar spațiul introductiv, așa cum a făcut-o Kogălniceanu în începutul său de roman. Dar însuși cuprinsul considerațiilor teoretice din *Tom Jones* nu are nimic de a face cu punerea în discuție a ficțiunii, în ciuda umorului bagatelizator. Fielding nu fixează norme, în maniera artelor poetice. Simulează mai curînd tonul alcătuitorului unei cărți de bucate literare. Dar sfaturile familiare și observațiile fără pretenții vorbesc de o condiție a povestirii și, de fapt, a imaginarului. Astfel sînt primele capitole ale cărții a doua și a treia, care — fără a teoretiza, în același stil culinar — caracterizează timpul artistic și justifică elipsa. Modul propriu de a nara este opus „acelor povestiri asemănătoare unor gazete ce cuprind exact același număr de cuvinte, fie că înăuntrul lor se află știri, fie că nu. Scopul nostru este de a folosi o metodă opusă în paginile ce urmează. Cînd se va ivi vreo scenă neobișnuit de interesantă — și nădăjduim că aceasta se va întîmpla adesea —, nu vom cruța nici timpul, nici hîrtia ca s-o înfățișăm amănunțit cititorilor noștri; dar dacă vor trece ani întregi fără să cuprindă nimica demn de atenția lor, nu ne vom teme să lăsăm un gol în povestire, ci ne vom grăbi să ajungem la întîmplări de seamă, trecînd sub

tăcere răstimpurile neînsemnate.”¹ Aplicată la textul romanului, ideea e reluată în paginile de deschidere a cărții a treia. Se justifică în acest mod elipsa de 12 ani, reluarea povestirii din anii adolescenței lui Tom Jones. Parantezele teoretice sînt la Fielding pledoarii pentru autonomia ficțiunii.

Reflecția asupra scrisului va fi integrată mult mai târziu în epică și va căpăta rostul de a orienta narația spre narator cu urmările ei dezagregatoare. Coincide cu ceea ce Aldous Huxley a denumit — cu o formulă nu lipsită de confuzii — prezența „romancierului în roman”. Deși nici practica procedului, nici teoretizarea lui nu au fost inițiate de romancierul englez, textul din *Contrapunct* oferă un destul de clar punct de pornire. Presărate în roman, însemnările lui Philip Quarles cuprind reflecții estetice și artizanale. Philip meditează la „muzicalizarea ficțiunii”: „Nu în manieră simbolistă, prin subordonarea sensului la sunet. Ci pe o scară largă, în construcție.” Referirile la Beethoven, la cvartetele în si bemol major și în do diez minor, reformulează un mod polifonic de construcție care, după Tolstoi și Dostoievski, nu mai trebuia descoperit. Însemnarea următoare se referă la „introducerea unui romancier în roman. Ea ar justifica generalizările estetice care ar putea fi interesante, măcar pentru mine. Ar justifica și experimentele... Dar de ce să te limitezi la un singur romancier în romanul tău? De ce nu al doilea în romanul primului? La al treilea, în romanul celui de al doilea. Și așa mai departe, la infinit...” Fără a urmări jocul însemnărilor lui Quarles, care imaginează la a zecea modificare: „un romancier povestind întâmplările în simboluri algebrice sau în cifrele tensiunii arteriale, pulsului...”, trebuie relevat echivocul formulei. De asemenea, sensul experimental și relativizator.

¹ Fielding, *Tom Jones, a Foundling*, Dent, 1918, p. 42.

Nici în anii apariției *Contrapunctului*, nici în cei anteriori, când a scris Gide, prezența romancierului în roman nu era o noutate. Romancierul — mai general, artistul — își impusese treptat în proză preocupările specifice împinse până la obsesie. Ratatul din *Nepotul lui Rameau* este muzician — Diderot ni-l descrie posedat de muzică —, dar e, în primul rînd, cinicul, profesorul șarlatan de clavecin.

Nu e cazul să recapitulăm etapele care au dus la Vinteuil și la Elstir, ori la Adrian Leverkühn, la condiția particularizată a artistului. Dar nici ciclul proustian, nici *Tonio Kröger* sau *Doctorul Faustus* nu sînt în primul rînd romane ale creației. Pentru că trebuie început de undeva — deși jocul de-a antecesorii se poate continua și aici, și ar veni îndată în minte Balzac din *Capodopera necunoscută* — romanul creației, recte romanul scrierii unui roman, e inseparabil de tinerețea lui Gide și de *Paludes*, apoi de *Falsificatorii de bani*.

Gide, care a desemnat *Falsificatorii de bani* din 1925 drept primul său roman, a clasat *Paludes*, scriere cu treizeci de ani anterioară, printre „sotties”. Termenul de roman e destul de elastic și scriitorul ar putea fi contrazis de clasificări ulterioare. Dar, deși „carte a unei cărți ce nu se scrie”, *Paludes* este mai ales caracteristică pentru o formă ostentativă de dizolvare a ficțiunii, pentru atitudinea iluzionistului, pentru scriitorul care își demontează scrierea pe măsură ce o plăsmuiește.

Falsificatorii de bani este și altceva decît romanul scrierii unui roman. Prezența lui Edouard, delegat direct al creatorului său, iscoditor și disponibil, hotărît să nu se fixeze, aparține însă formulei pe care a prelungit-o Huxley, cu alte broderii, și care va cunoaște atîtea metamorfoze.

Jocul „muzicalizării” epice, propus de Philip Quarles, e împins la absurd, la înregistrarea tensiunii arteriale și a pulsului. Este tehnica păpușilor în păpuși, ori a eti-

chetei de pe sticlele de aperitiv, pe care e imprimată altă sticlă cu o etichetă pe care etc., etc.

În *Falsificatorii de bani*, Bernard Profitendieu deschide valiza lui Edouard, găsește jurnalul acestuia și citește „cu interes prodigios” însemnări despre prietenul său Olivier, despre Georges. Jurnalul lui Edouard înregistrează modul în care, la nunta Laurei, Edouard a intrat în posesia câtorva însemnări ale pastorului Azais, pe care le-a parcurs cu aceeași curiozitate indiscretă cu care Bernard îi răsfoiește notele. E practicat aici același procedeu ce amintește de păpușile rusești. Personajul al cărui jurnal e dezvăluit prin fraudă e înfățișat într-o postură identică cu a celui care îi citește mărturisirile. Fără să înregistreze similitudinea, Bernard își vede reflectat gestul.

În multiplicarea răsfârșirilor și în relativizarea programatică pe care o provoacă, episodul rămîne izolat. Dezagregarea epicii coerente și a universului fictiv, la construirea căruia aspiraseră atîtea decenii de literatură anterioară, nu se înfăptuiește pînă la capăt decît în cîteva texte cu caracter de experiment, mai apropiate de noi în timp. Dizolvarea ficțiunii e o tendință care — de cele mai multe ori — coexistă cu reînchegarea ei. Iluzionistul își uimește publicul, apoi cîteodată simulează *fair-play*-ul, își explică trucurile. Romancierul narează evenimente și pune în mișcare personaje. Termenul acesta hulit se cere totuși folosit aici. Intervine apoi parantetic, insistă asupra modului cum a conceput și construit personajul. Ca și în desenele animate, figurile se descompun parțial în liniile simple din care s-au închegat, intră și ies din călimară precum în „cartoon”-urile lui Fleischer.

Dezintegrarea e de cele mai multe ori parțială. Cu excepția amintită (*Paludes*), nici la Gide din *Falsificatorii de bani*, cu atît mai puțin la cei care l-au urmat și imitat, la Huxley sau la Durrell, prezența romancierului în roman nu dezagregă total firul narativ. În

cîteva momente se produce o deplasare a centrului de greutate de la narațiune la modul de a o construi. Sînt capitolele jurnalului lui Edouard ori cele axate asupra lui Edouard, în rolul lui de observator. Lumea de adolescenți dezorientați din romanul lui Gide nu e integral anulată.

Nu reintră în călimară nici cronica intelectualității engleze de la 1930, pe care o construiește *Contrapunct*. Cu atît mai puțin are asemenea consecințe prezența lui Pursewarden, care constituie în ciclul lui Durrell un procedeu între altele, e subordonat ambițiilor de arhitectură „poliedrică” și relativistă.

Diferența de atitudine este, totuși, sensibilă dacă punem în contrast aceste romane cu cărți mai vechi sau mai recente care au drept personaje romancieri. Scriitorii care populează proza lui Hemingway sau Fitzgerald nu au mai multă semnificație metaliterară decît o avușese Rubempré al lui Balzac. Chiar cînd domină cărțile, astfel de personaje colorează doar un mediu particular, nu creează o relație între modul lor de a gândi literatura și cartea în care apar. Scriitorul Spinell din *Tristan* e un martor iritat. Thomas Mann ne oferă în trecere cîteva informații tehnice cu privire la modul de a scrie al lui Spinell, la dificultățile elaborării și la impresia finală de „cursivitate și vioiciune”. Dar sînt detalii fără raport cu sensurile principale ale nuvelei.

Cele două romane ale lui Somerset Maugham, pomenite anterior, au comună — ca și mai multe povestiri ale prozatorului englez — atitudinea investigatoare. Finalitatea implicită e literară. Două anchete au prilejuit cărțile care le adăpostesc. Investigația — ipostază reportericească a documentării naturaliste — dă sigiliul autenticității, dar nu dezagregă narațiunea. Naratorul se oprește sporadic pentru a reflecta asupra scrisului său. Investigația e mai curînd liantul celor două cărți, le ordonează.

Opoziția între cele două moduri de a concepe și practica investigația apare chiar când depășim schema „romancierului în roman”, când investigatorul, aflat în centrul cărții, urmărește alte țeluri. El poate fi centrul coagulant al narațiunii sau o poate pune în discuție și destrăma. Din acest punct de vedere e interesant să confruntăm două cărți tot atât de diferite între ele ca și lumile anilor când au apărut: 1893 și 1960.

Le Docteur Pascal, ultimul volum al ciclului lui Zola, are rost mărturisit de a oferi cheia biologică a întregului ciclu *Rougon Macquart*. O face într-o manieră foarte didactică, adăugând textului un arbore genealogic minuțios și punându-l pe medicul Pascal Rougon să descrie și să explice îndelung nepoatei sale ceea ce spusese epic cele douăzeci de volume anterioare. Pascal e investigatorul științific. Adună date cu privire la propria lui familie, le clasează în dosare care vor ilustra mecanismele eredității și ale degenerescenței.

Rostul cărții și al personajului central ar fi prin excelență metaliterar: o carte și un personaj care să lumineze sensurile și chiar geneza celorlalte cărți și celorlalte personaje. Dar metaliteratura pură e incompatibilă cu viziunea literară a lui Zola. „*Raisonneur*” și chiar „*raisonneur*” obositor, dar și personaj, Pascal Rougon nu poate evita dragostea crepusculară pentru nepoata și eleva lui. Cartea e o cheie a ciclului, dar și o încheiere cu deschidere simbolică: Ultimul vlăstar al familiei moare de hemofilie, iar copilul postum al lui Pascal reprezintă viitorul.

Degrés este unul dintre romanele experimentale ale lui Michel Butor. De fapt, experimentul nu lipsește din nici una dintre întreprinderile literare ale foarte inteligentului critic. Dar *Degrés* are — intenționat — miros de laborator. Un profesor de liceu se străduiește să-și cunoască clasa, să exploreze infinitul mic, detaliile multiplicabile la infinit din existența elevilor săi, rețeaua de relații. Textul se cufundă în această odisee deri-

zorie. Subtextul e ironic : imposibilitatea investigării pînă la capăt, a „documentării” și cunoașterii exhaustive, încercate de-a lungul sutelor de pagini. Demonstrația este concludentă. Cartea e aproape ilizibilă.

Libertate și ficțiune

Destule fapte de istorie literară și cîteva mărturisiri scriitoricești converg, vorbesc toate despre dezvoltarea narațiunii și a personajelor împotriva voinței scriitorului. Faptele sînt des citate. Finalul din *Old Curiosity Shop*, pe care Dickens l-a acceptat cu greutate pentru că-i jignea preferința pentru încheierile fericite ; căsătoria Katiușei Maslova cu Nehliudov, la care a renunțat Tolstoi etc., etc. Declarațiile scriitorilor — Mauriac, Hortensia Papadat-Bengescu — sînt variațiuni asupra aceleiași idei. Chiar dacă percepem doza de cochetărie implicată în stăruirea asupra plasmuirilor cu viață proprie, dezmințindu-și creatorii, nu avem motive să punem la îndoială sinceritatea mărturisirilor : „Toate energiile se concentrează asupra acestui punct necunoscut, căci n-am premeditat nimic și nu caut nimic... În așteptare, mă întreb cu multă curiozitate și nu fără maliție în mine, cam ce roman voi scrie.”¹ E un citat dintr-un articol de mărturisiri și amintiri ale Hortensiei Papadat-Bengescu. Dincolo de omagiul adus implicit spontaneității în scris, textul stăruie asupra logicii narațiunii care se impune naratorului, eventual îl contrazice.

Ficționalul are mecanisme și legi proprii pe care scriitorul le descoperă. Această încredere în coerența ficțiunii nu e neapărat contrazisă de sentimentul atot-

¹ *Autobiografie*, în *Adevărul literar și artistic* din 18 iunie 1937.

științei și atotputerniciei naratorului. În epica mai veche cele două atitudini se sprijină reciproc. Lumea narațiunii există și naratorul îi deține secretele. În epica din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, formulele narrative de tipul: „dar să-l lăsăm acum pe x și să ne întoarcem la y” abundă. Nu denotă neapărat stângăcie, cu atât mai puțin intenția de a subția ficțiunea. Lumea narată există — solidă, consistentă —, dar povestitorul o domină și își regizează personajele.

Narațiunea parodică sau umoristică îngăduie aparente excepții. Fielding conversează cu cititorul, mai ales în *Joseph Andrews*, parodie după *Pamela* lui Richardson: „Cititorul mă va ierta că nu i le repet (elogiile aduse frumuseții lui Fanny — n.n.), căci nu cuprindeau nimic nou și de seamă. De asemenea, mă va ierta că nu am vorbit de glumele numeroase și ciudate făcute pe socoteala lui Adams... care s-ar potrivi prea puțin cu demnitatea povestirii de față” (Cartea a III-a, cap. VI).

În finalul la *Două loturi* Caragiale își declină atotștiința. Imaginează parodic un final de efect. „Dacă aș fi unul din acei autori care se respectă și sînt respectați, aș încheia povestirea mea astfel: «Au trecut mulți ani la mijloc.»” Finalul ipotetic îi înfățișază pe eroi cu mintea răcită. Stilul emfatic utilizează și comparația inevitabilă cu marea, „care sub tainicile-i adîncuri stîncioase, sub fața-i fără creț, ascunde cine știe cîte corăbii zdrobite înainte de a ajunge la liman...” Scriitorul revine și încheie cu modestie: „Dar... fiindcă nu sînt dintre acei autori, prefer să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întîmplat cu eroul meu și cu madam Popescu.”

La Caragiale și în pasajul din *Joseph Andrews*, cele două gesturi retorice dau narațiunii flexibilitatea comică, dar nu o anemiează.

Secolul al XVIII-lea cunoaște însă cîteva acte anticipatoare în care narațiunea progresează cu surprinzătoare libertate, fără să se lase încătușată de tiparele

ficțiunii, de cerința respectării vreunei ordini de prioritate. „Modernitatea” lui *Tristram Shandy* și a lui *Jacques fatalistul* are drept sursă această independență a actului narativ față de o tramă devenită un pretext din ce în ce mai neînsemnat. „Biografia” lui *Tristram Shandy* cuprinde opt cărți care se petrec înainte de nașterea eroului. Narațiunea șerpuiește printre digresiuni, întreruperi, spații albe. Ultimul „roman” al lui Diderot, înrîurit direct și mărturisit de Sterne, dar total neepigonic, are o libertate de construcție asemănătoare. Nu vom ști pînă la capăt unde și de ce călătoresc Jacques și stăpînul lui, dar menținerea în ignoranță ne e cu desăvîrșire indiferentă. Cei doi călătoresc în narațiune. Pentru ei spirala e drumul cel mai scurt. Chesterton a remarcat o dată că cel mai reușit personaj din *Nicholas Nickleby* e mama lui Nicholas, pentru că întrerupe cu asociațiile și amintirile ei extravagante povestirea melodramatică. Dar Dickens nu-și minimalizează intriga tenebroasă. De aceea, în ciuda paginilor cu specifică intensitate cețoasă și a unor figuri secundare, ca Doamna Nickleby și dementul îndrăgostit, *Nicholas Nickleby* e cel mai îmbătrînit dintre romanele lui. La Sterne și Diderot, schimbarea raportului e voită, este rodul unei inventivități care modifică mereu tonul. Toată proza fantezistă ulterioară — fără a omite *Pseudokinegeticos* cu ultimul său capitol, alb, „cel mai plăcut pentru cititor” — își va aminti de pseudobiografia lui Sterne și de pseudoromanul lui Diderot.

Libertatea narativă a lui Sterne sau Diderot neglijează sau uită punctul de pornire cu textură rară, biografia sau călătoria. Construcția picarescă practicase narațiunea în narațiune. *Don Quijote* și, după un secol, *Gil Blas* întrerup firul aventurilor cu cîte o povestire spusă de un personaj întîlnit pe drum. E o schemă pe care o vor păstra și primele romane ale lui Dickens, *Pickwick Papers*, *Nicholas Nickleby*. Contrastul cu ro-

manele pe care le scriau în aceeași vreme, în Franța, Balzac sau Stendhal, e flagrant.

Fantezia lui Sterne ori Diderot a tratat narațiunea primă ca pe un vag pretext pentru a impune mobilitatea și diversitatea. În jocul întreruperilor, spațiilor albe și al schimburilor de paradoxuri, subzistă insule narrative, introduse de hazardul întâlnirilor și asociațiilor.

La fanteziștii secolului al XX-lea, chiar când mai rămîne o alură picarescă în desfășurarea imprevizibilă a întâmplărilor, bagatelizarea narațiunii se produce progresiv. Imprevizibilul se transformă în penetrația bruscă și nepăsătoare a absurdului și extravagantului. La Raymond Queneau atenția se deplasează asupra jocului stilistic: stilul colocvial din *Pierrot, mon ami*, dialogul transcris fonetic din *Zazie dans le métro*, ori, pur și simplu, tehnica temei cu variațiuni din *Exercices de style*.

Pamflet și fantezie

Recitite în 1976, cărțile lui Gide se reazăază, firesc, pe altă scară. Dacă lăsăm laoparte intensitatea ecorilor pe care le-au dobîndit, fertilitatea lor în peisajul literar din 1900 ori 1925, luînd din nou contact cu textele, reierarhizăm. Forța de a stimula a lui *Nourritures terrestres* a fost enormă. Un pasaj din *Les Thibault* al lui Roger Martin du Gard este o mărturisire despre efectul eliberator pe care, la aproape douăzeci de ani de la publicarea ei, îl putea avea cartea lui Gide asupra unui adolescent din preajma primului război mondial. Dar, în comparație cu *Paludes*, elanurile manierizate din *Nourritures* par de multe ori desuete. *Paludes* are o prospețime și o rezistență la timp, poate maximă, printre cele cîteva zeci de volume ale lui Gide.

Proza neclasabilă, trecînd de la suplețe ironică la bufonerie, totuși mereu reținută și secretă, rămîne ambiguă. Este și un manifest în favoarea ambiguității, mai propriu spus, al plurisemnificației ce refuză să se justifice didactic, să „opteze”. Echivocul e sugerat în dedicație — „*j'écris cette satire de quoi...*” — și formulat în pagina introductivă, care devine, fără vacarm, un manifest literar: „*Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens, car si nous savons ce que nous voulons dire, nous ne savons pas si nous ne disons que cela... Attendons de partout la révélation des choses; du public, la révélation de nos oeuvres.*” Numeroșii apostoli contemporani ai ambiguității, care o absolutizează fără umor, referindu-se mereu la același pasaj din T. S. Eliot, ar putea citi cu folos textul lui Gide din 1895. Și pentru a constata că ambiguitatea nu are un unic inventator, și pentru a lua contact cu o manieră flexibilă, ironică, de a o concepe.

În *Paludes* ironia ricoșează mereu, se întoarce de la obiect asupra subiectului. Cartea a fost comparată cu pamfletul antiromantic al lui Musset — *Scrisorile lui Dupuis și Cottonnet* — și cu *Bouvard și Pécuchet*. (Ultima scriere a lui Flaubert apăruse postum cu cîțiva ani înainte de *Paludes*.) Este în același timp satirizare a platitudinii, a omului, cu programul zilnic fix și bine împărțit, care își orînduiește afacerile, reflecțiile, gesturile filantropice, dar și a refuzului evaporat al cotidianului. Este despărțire de simbolism — de aici și comparația cu textul despre romantism al lui Musset — făcută într-o manieră sugerată și enigmatică, tributară simbolismului. „Poezia marilor plecări” devine proiect de călătorie în Africa și, practic, un drum prin ploaie în împrejurimile Parisului. Nu e uitată nici documentarea naturalistă. Agenda naratorului înșiră sarcini pregătitoare pentru creație: „Să mă mir că nu am primit

nici o scrisoare de la Jules, să mă gândesc la individualitatea lui Richard, să mă neliniștesc de relațiile dintre Hubert și Angèle." Când punctul înscris — „să mă trezesc la ora șase" — nu a fost realizat, naratorul constată prezența „neprevăzutului negativ" sau modifică în agendă : „să mă trezesc la 11".

Paludes este în primul rînd cartea scrierii unei cărți, dar a unei cărți ce nu se scrie, a unui proiect etern pentru care se fac pregătiri și care e discutat în salonul Angelei. Va fi înlocuit cu alt proiect ce va avea aceeași soartă. Ultima frază e un răspuns la întrebarea rituală : „Ia te uită ! Lucrezi ?... — Scriu *Polders*."

Oscilînd între parodie și butadă, cartea despre proiectarea unei cărți desființează narațiunea ca act continuu și finalizat. Nu ne propune să acceptăm drept personaje tridimensionale figurile desemnate baroc prin nume ca Gontran, Urbain, Claudius ori prin însemne ale mediocrității : „Soția lui se numea Ursule". Arta poetică echivocă, întocmită în felul negativului fotografiei, sugerată în *Paludes*, se încheie, parodie baladescă, cu un *envoi* în versuri : „*Nous avons bâti sur le sable / Des cathédrales périssables*". Jocul continuă după cuvînul „sfîrșit". Gide adaugă o „listă a frazelor celor mai remarcabile din *Paludes*", indică două : „*Il dit : «Tiens, tu travailles ?»*" și : „*Il faut porter jusqu'à la fin toutes les idées qu'on soulève*" și lasă loc cititorului — „pentru a respecta idiosincrazia fiecăruia" — să adauge alte fraze. Gestul mai vechi al conversației cu cititorul, semn al atotputerniciei naratorului, capătă alt sens. Alura e ludică. Dar se acordă și cu afirmațiile din prefață, referitoare la colaborarea cu cititorul.

Douăzeci de ani despart *Paludes* de *Ceața* lui Unamuno, care împinge mai departe tehnica iluzionistului, dîndu-i mai nete finalități ironice de program-pamflet estetic. În prima parte, atitudinea narației pare a fi alta. Nu mai e cartea unei cărți ce nu se scrie, nici confruntarea permanentă între o fantezie șovăitoare, cu maliții

transparente și platitudinea așezată, împlîntată comod în realitate. Narațiunea din *Ceața* simulează cuminenția, problematica gravă. Se construiește, în cea mai mare parte a cărții, aparența unei narațiuni și a unui caracter generos și puțin amorf, capabil de abnegație, dar nedecis, căutîndu-se, eșuînd în dragoste și prietenie.

E cazul să se insiste asupra aparenței și să se menționeze ghilimelele invizibile. Unamuno își previne cititorii, denumindu-și cartea cu un termen inventat *ad hoc*, *nivola* — deformare a spaniolului *novela* (roman). În prefața la ediția franceză a celor *Trei nuvele exemplare și un prolog*, Valery Larbaud consideră această etichetare fantezistă drept o tîflă dată teoriei genurilor și aminteste de poetul spaniol care, acuzat că a încălcat normele prozodice ale sonetului, a declarat că n-a vrut să scrie un *soneto*, ci un *sonito*. Dar, mai curînd decît o aluzie la incertitudinea general admisă a normelor în roman, se descifrează în bizareria etichetei un echivalent al cotiturii din final. Autorul intervine direct și în nume propriu în narațiune. Augusto vine să-i ceară sfatul: „avu ideea să mă consulte pe mine, autorul acestei povestiri. Augusto citise unul dintre eseurile mele care vorbea în trecere despre sinucidere, și fusese atît de impresionat de acele rînduri și de alte pasaje, încît nu voise să părăsească lumea fără să mă fi cunoscut și să fi stat puțin de vorbă cu mine. Așa că — pentru a mă vedea — făcu o călătorie la Salamanca, unde eu locuiesc de douăzeci de ani.”

Tot acest capitol (XXI) din *Ceața* e construit pe mecanismul demontării ficțiunii, pe jocul plăsmuire-reality, literatură-metaliteratură. În dispoziție confesivă, după ce-și complimentează amfitrionul, Augusto încearcă să-și povestească „viața și nenorocirile”. „L-am oprit, spunîndu-i că-și poate cruța osteneala pentru că îi cunoșteam la fel de bine ca și dînsul nenorocirile și i-am dovedit-o citîndu-i cele mai secrete amănunte”. Stupefiat, Augusto își exprimă intenția de a se sinucide, inten-

ție pe care, bineînțeles, autorul o cunoștea dinainte. Dar personajului îi e interzisă sinuciderea. Unamuno îi explică foarte didactic că o ficțiune nu se poate sinucide, iar Augusto nu e nici viu, nici mort, pentru că nu există.

„— Cum nu exist? strigă el.

— Nu, tu ești doar ca ficțiune...”

Convorbirea continuă, cu accente parodice de speculație filozofică și cu aluzii la scrierile lui Unamuno, cu distincții între *novela* și *nivola*, cu ironii la adresa „logicii personajului”. Augusto amenință că-și va ucide creatorul. Reacția scriitorului e indignată și emfatică: „Să mor de mîna uneia dintre plăsmuirile mele. Nu pot asculta mai departe. Și pentru a te pedepsi pentru îndrăzneala ta și pentru doctrina dizolvantă, anarhistă, pe care o profesezi, hotărâsc și decretez că vei muri.” Personajul protestează, imploră: „Acum, cînd vrei să mă ucizi, vreau să trăiesc, să trăiesc.” Scriitorul e de neclintit: „Cu neputință, bietul meu Augusto. Nu mai știu ce să fac cu tine. Dumnezeu, cînd nu mai știe ce să facă cu noi, ne ucide.”

Augusto moare după ce a telegrafiat creatorului său: „Ai reușit, sînt mort!” Scriitorul primește telegrama, e chinuit de remușcări, se gîndește să-l reînvie, adoarme și are în somn o ultimă convorbire cu personajul, care pune din nou la îndoială existența creatorului său și „dispare într-o pîclă grea”. „Astfel s-a sfîrșit povestea lui Augusto Perez.”

Confruntarea dintre ficțiune — egalizată cu convenția — și realitate avea să revină pe scenă, la cîțiva ani după *nivola* lui Unamuno, în piesa lui Pirandello — *Șase personaje în căutarea unui autor*. Dar la Pirandello se înfruntă de fapt două grupuri de personaje fictive, cele destinate să reprezinte complexitatea vieții — „drama autentică” —, și acelea care le convenționalizează pe cele dintîi pe scenă. Chiar procedeul discutat mai înainte, al „romancierului în roman”, se mărginea la confruntarea a două categorii de personaje fictive,

la puteri matematice diferite, unele fiind ele însele creatoare de ficțiuni și destinate să mediteze la numeroasele semne de întrebare implicate de plăsmuirea literară.

Deși nu are ușurința gideană și uneori apasă, finalul *Cetei* e mai aproape de situația creatorului de desene animate, care e înfățișat în film în timp ce își trasează liniile, le modifică ori le șterge. Semnificația dialogurilor dintre personaj și scriitor e echivocă și înțepăturile sînt îndreptate în toate direcțiile. Logica strictă a personajului e tratată la fel de bagatelizator ca și arbitrarul total. Putem doar descifra în această carte, apărută în pragul primului război mondial, la un an după *Du côté de chez Swann*, o punere ironică în paranteză a conceptului de romancier atotputernic și atotștiutor. Refuzul e azi banalizat. În 1914 răspundea printr-un fantastic bufon întrebărilor din *Paludes*.

Echivalențe ale pătrunderii scriitorului în ficțiune apar și în romanul polițist. Rostul lor e, uneori, foarte departe de dizolvarea plăsmuirii. Nu caută să pună în discuție iluzia narativă și facilitățile ei, ci să accentueze autenticitatea. Alteori, sînt rezultatul unui demers fantezist. Povestirea nu se ia în serios, navighează spre extravagantă și absurd. Amîndouă atitudinile practică procedeul ce s-ar putea denumi al „autorului fictiv”, fie el Ellery Queen ori San-Antonio.

Nu avem de-a face — lucru evident pentru cunoscătorii genului — cu o enigmistică cu valori literare marcate, negînd frontierele și desființînd practic ierarhiile, de tipul Simenon, Dashiell Hammett sau Raymond Chandler. Cuplul de autori care semnează Ellery Queen are cochetării literare destul de nefericite, își încarcă romanele de o certă, uneori forțată ingeniozitate, cu flori stilistice de plastic și cu un insuportabil sentimentalism. Situația lui San-Antonio, e mai complicată. Evident supraapreciat, discutat cu gravitate în analize stilistice, Frédéric Dard, care semnează San-Antonio, are o inventivitate verbală neobișnuită. Cascada jocurilor de cuvinte,

cîteodată ingenioase, deseori de cea mai forțată și mai facilă factură, se revarsă în cărți rapid fabricate, cu o cvasi-acțiune neglijată și neglijabilă, cu cvasi-enigme și cvasi-soluții.

În amîndouă cazurile, e construit cîte un autor fictiv. Doi businessmen americani cu bosă enigmistică l-au creat pe Ellery Queen, nouă întruchipare a lui C. Auguste Dupin ori a lordului Wimsley. Personajul, indicat de titlu ca autor, e sofisticat, cultivat și prețios. Textul îi narează la persoana a treia descoperirile și-i creează o biografie. Ellery Queen e autor celebru, fiul unui inspector de poliție, ceea ce îi acordă avantaje speciale în actul detecției. E mereu duios și gata să încurajeze idilele. Comisarul San-Antonio din serviciile speciale franceze este construit mai cinic și mai „*blagueur*”, seducător irezistibil — ceea ce permite introducerea doza-jului de „sexy”, obligatoriu pentru romanul de larg consum, negru, de suspense ori de spionaj. Coeficientul sentimental este mai discret introdus. În schimb, cu aceeași complacere cu care textul insistă asupra diferitelor scene erotice, sînt înfățișate bulimia și murdăria lui Bérurier, adjunctul comisarului. Pe ambele planuri, Bérurier e plăsmuit din amintiri rabelaisiene, fixate la nivelul *best seller*-ului.

Ellery Queen și San-Antonio conversează cu cititorii. În primele lor cărți, cei doi autori americani obișnuiau să lanseze, în preajma deznodămîntului, o „sfidare adresată cititorului”. Acesta era prevenit că posedă toate datele necesare, dar că soluția îl va surprinde. San-Antonio își precede cărțile cu cîte o scurtă prefață, în care, pe lîngă calambururile obligatorii, devenite marca fabricii, își interpelează bufon și vehement cititorii, cam în modul în care Aristide Bruant apostrofa, pe la sfîrșitul secolului trecut, pe spectatorii de la „Chat-Noir”.

În ciuda cochetărilor literare ale tînărului Queen ori a inventivității verbale, dovedite și exploatare de San-Antonio și analizate doct de stilisticieni și lingviști,

autorii respectivi s-au restrâns la o zonă a fabricației comerciale și a standardizării. „Autorul fictiv“, dialogul sfidător sau fantezist cu cititorii împrumută și convenționalizează o atitudine. Golită de intențiile inovator estetice, intervenția autorului în ficțiune se reduce la câte un gest de constructor sau narator: pseudonimul introdus în cărțile în care autorul este în același timp personaj, interpelarea cititorului. Devine un costum, între altele, în garderoba prozei moderne.

Ipoteză, eseu, decolorare

Ipostazele pamfletare — cartea scrierii cărții care nu se scrie, dialogul personajului cu autorul — sînt mai rare. Demontarea ficțiunii se face de obicei indirect, prin nuanțe stilistice.

Ultimele trei sferturi de secol extind și complică atitudinile care anemiează credibilitatea ficțiunii și transformă relația dintre narator, conținutul narației și cititor. Chiar cînd nu e demonstrat în maniera manualelor de scamatorie, cu ironia ricoșînd spre text din *Niebla*, conținutul narativ își pierde consistența. Mai persistă două atitudini polare, înrudite, atitudinea mimetică și construcția fantastică. Amîndouă aspiră în continuare la construirea de universuri ficționale. Nici Ferragus, nici Séraphita nu încap într-un mimetism simplu, concept echivoc și — de la un anumit nivel în sus — fără acoperire literară. Dar universul balzacian, stendhalian ori flaubertian nu sînt doar formule comode. La polul opus lumilor imagineare construite mimetic, concurînd „starea civilă“, scrisul fantastic convertește neverosimilul în credibil. Consistența interioară a lumilor fantastice constituie — pentru a-l parafraza pe Jarry — una

dintre regulile care guvernează excepțiile. La Hoffmann sau Gautier nici ironia, nici jocul nu anemiează întâmplările fantastice. Cele două manuscrise cu filele amestecate, respectiv cele două narațiuni întretăiate din *Cotoiul Murr*, dau scriiturii un plus de libertate și fantezie. Nu sînt însă doar clipiri complice din ochi care să-l pună în gardă pe cititor. Ficțiunea nu se destramă, își păstrează consistența și în multe dintre nenumăratele moduri de a întrepătrunde observația socială ori morală cu neliniștitorul, neobișnuitul. Fantasticul germinează prin pagini de cronică cotidiană; Omul Invizibil își face apariția într-un orașel englez.

Dar cîteva demersuri stilistice subțiază plăsmuirea, situează întâmplările și figurile la un mod condițional, ipotetic. Cele mai multe tipuri de literatură alegorică implică această punere în paranteză. Prin aparițiile care circulă și vorbesc pentru a permite un al doilea strat de semnificații, ficțiunea ipotetică e prezentă de la începuturile literaturii. Creează opoziția de atitudini dintre fabulă și apolog, pe de o parte, epopee sau basm, pe de alta. Mai tîrziu, în proza enciclopediștilor, finalități didactice, filozofice, satirice, divers dozate, au diminuat programatic credibilitatea. Primele fraze din povestirile voltairiene situează cu intenționată aproximație întâmplări al căror tîlc apare imediat. „Cînd mă aflu în orașul Benares, pe malurile Gangelui, mă străduiam să mă instruiesc.” „Într-una din planetele care se învîrtesc în jurul astrului denumit Sirius, trăia un tînar cu minte foarte ageră, pe care am avut cînsa de a-l cunoaște în ultima lui călătorie prin micul nostru furnicar. Avea opt leghe înălțime...”

Neoalegorismul contemporan înmulțește atitudinile și tranzițiile. Același scriitor stilizează la maximum pretextul fictiv pentru a accentua stratul secund de semnificații. În narațiunea liniară din *Il colombre* a lui Buzzati, întîlnirea cu animalul fabulos, pe care Stefano Rol a evitat-o toată viața, permite un evantai larg de

interpretări. Dar povestea existenței ruinate de o neînțelegere e un pretext epic subtil. Cu o piruetă, ultimele fraze trec alegoria pe primul plan, devin parodie doctă : „*Il colombre* este un pește foarte mare, hidos la vedere și foarte rar. După diferitele mări și după locuitorii țărmurilor, este numit de asemenea și *Kolomber*, *Kah-lubra*, *Calonga*, *Kali-balu*, *Solunggra*. Lucru ciudat, naturaliștii îl ignorează. Unii susțin chiar că nu există.” Nu orice proză alegorică implică anemierea narațiunii. Alegorismul nu subțiază construcția fictivă din *Deșertul tătarilor*. Fortul, țara, dușmanii, toate coordonatele existenței lui Drogo rămân în vagul alegoric, și au totuși intensitate particulară, sînt ireductibile la un strat intermediar, la o narațiune pretext. Tot astfel, Kafka și Borges ar dezminți cu autoritate ecuația dintre proza alegorică și autonegarea ficțiunii.

Există o zonă în care mecanismele de demontare intervin frecvent, impuse de condiția devenită hibridă a unui gen de literatură descoperit tîrziu, contestat astăzi. Cu alt prilej am remarcat ceea ce se poate denumi „dispariția spectacolului” în literatura istorică contemporană.¹ Și în această zonă literară, ca și pretutindeni unde plămuitorul de ficțiuni aruncă îndoieli asupra plămuirii sale, faptele sînt pestrițe, departe de a vorbi toate în același sens. Statistic, numărul ficțiunilor istorice solide și de succes nu a diminuat. Imaginarul dens pe care l-a generat fascinația romanticilor pentru trecut a însemnat destul de rar evocare pură. Atitudinile se amestecă. În ficțiunea istorică a romanticilor, atenția la cadrul material, exactitatea arheologică sau pasta groasă de culoare coexistă cu extrapolări de tip medievalist ori meliorist. Dar romantismul conceput ca o formulă *passé-partout* e și aici inoperant. Uneori exactitatea documentară a fost neglijată — fie de romanul dezinvolt,

¹ A se vedea capitolul *Hadrian și Zenon* din volumul *Proză și luciditate*, Editura „Eminescu”, 1974.

cu vervă foiletonistică, al lui Dumas-tatăl, fie de echivalarea trecutului cu teritoriul visului, la Novalis.

Ceea ce diferențiază totuși atitudinea contemporană — pentru scrieri care nu se fixează la nivelul lui Maurice Druon — este renunțarea la ideea de reconstituire minuțios colorată. Deprecierea genului, conceput ca un film naiv, explică refuzul atîtor scriitori de a se lăsa clasați drept autori de literatură istorică. Anacronismul practicat conștient, programatic, tratarea evenimentului istoric ca un strat de suprafață, subțiat uneori mai mult chiar decît în noua literatură alegorică, îndreptățesc astfel de reacții. Anacronismul e introdus chiar în scrieri solid și vizibil documentate, ce par a reînvia, mai spectaculos, mai ostentativ, minuția arheologică flaubertiană. Feuchtwanger a scris *best sellers*, dar succesul de public n-ar putea justifica reproșurile critice și grimasele disprețuitoare. Romancierul reconstituie epocile în construcții solide, nelipsite de implicații etice și de trimiteri contemporane. Presară cîteodată anacronisme ori face referiri directe la fapte din zilele noastre. În *Falsul Nero*, ca și la Graves sau la alții, gradele militare romane sînt modernizate, se vorbește de căpitani, coloanei, ba chiar de „feldmareșali“. Mai directă e legătura dintre „săptămîna cuțitelor și pumnalelor“, imaginată de Knops, în același roman, și „Noaptea cuțitelor lungi“, răfuiala din 1934 a conducerii naziste cu Röhm și cu ceilalți șefi S.A.

Anacronismul intenționat, cu registru larg — în primul rînd comic —, neredus la denumiri de grade militare sau la nume de orașe, extins la mentalitate, anticipînd conștiința istorică ulterioară, s-a impus în teatru. Libretele de operetă din timpul celui de al doilea imperiu francez, cu Olimpul lor de carnaval, nu făceau decît să reia procedeele triviale și eficace ale burleștilor din secolul al XVII-lea. Cu Shaw, apoi cu Brecht, anacronismul-șoc și transpunerea contemporană își capătă mecanisme lor simili-algorice, creează cele două straturi

de semnificații. Fenomenul poate fi apropiat de des-pomenita reînviere a miturilor cu cele două forme simetrice: păstrarea intrigii și a denumirilor, totul fiind transpus în mentalitatea și problematica modernă, ori revenirea exclusivă a motivului. Atrizii sînt personaje din Statele Unite de după războiul de secesiune, Orfeu a devenit cîntăreț de bar.

N-ar fi lipsit de interes, dar ar crea o paranteză prea întinsă, dacă am căuta explicația frecvenței evident mai mari a acestei reînvieri a miturilor în teatru. Existența modelelor oferite de textele Antichității și clasicismului și tentația de a le parodia nu reprezintă o explicație acceptabilă, căci, cu cîteva excepții notabile, printre care Giraudoux, piesele care reînvie mituri, ale lui O'Neill sau Sartre, Anouilh sau Tennessee Williams, nu practică parodia. Dar nici nu se raportează la modele, tratează miturile ca pe niște puncte de pornire aproximative. În teatru, frecvența miturilor sterilizate de culoare se datorează mai curînd preferinței pentru stilizare și sugestie. Ea este mai intensă într-o literatură menită spectacolului tocmai pentru că iluzia, cartonul colorat, *trompe l'oeil*-ul sînt riscuri mai sensibile în spectacol.

Oricum, spre deosebire de reînvierea miturilor, istoria ironică, renunțînd la culoare sau distribuind-o cu calculată parcimonie pentru a o anula prin referiri contemporane, a prilejuit cîteva reușite în proză, astfel romanele lui Graves sau Vidal. Asemenea reîntoarceri spre trecut, întrerupte și dezmințite de amănunte cu sens ironic, se opun construcțiilor monumentale de tip Scott, Flaubert sau Hugo, așa cum un metaroman din zilele noastre contrastează cu *Iluziile pierdute* ori cu *La răscruce de vînturi*.

Narațiunea e întreruptă și ficțiunea e pusă în paranteză într-un alt tip de roman, care a fost etichetat cu aproximație drept „roman eseu”.

Invitat la prințesa de Guermantes, naratorul proustian încearcă să-și reamintească numele unei doamne care

l-a salutat cu familiaritate. Cîteva pagini se vor opri asupra mecanismelor surprinzătoare prin care redescoperim un nume uitat: „Gîndirea mea se prinsese cu el (numele uitat — n.n.) într-un fel de joc pentru a-i surprinde contururile, litera cu care începea și pentru a-l lumina în întregime. Era zadarnic, îi simțeam cu aproximație masa, greutatea, dar cînd îi confruntam formele cu prizonierul ghemuit în bezna lăuntrică, îmi ziceam: Nu e ăsta. Desigur că spiritul meu ar fi putut crea cele mai dificile nume. Din nenorocire nu i se cerea să creeze, ci să reproducă.”¹

Este una dintre parantezele care abundă în romanul lui Proust și care — cu un gest arbitrar, dar posibil — ar putea fi detașate, incluse într-o culegere de eseuri de tipul *Marcel Proust despre...* În exemplul citat, modul de integrare în roman e mai clar. Prilejuite de o întîlnire accidentală, considerațiile întrerup narațiunea cu un gest decis și meditează asupra memorării și recunoașterii: „În orice caz, chiar dacă există tranziții între uitare și amintire, atunci aceste tranziții sînt inconștiente. Căci numele intermediare pe lîngă care trecem înainte de a-l afla pe cel adevărat sînt greșite și nu ne apropie cu nimic de adevăr.” Meditația cu privire la mecanismele subconștiente și necontrolate este doar aparent produsul asociației. Popasul eseistic se realizează ca un act deliberat, prilejul fiind oferit de un detaliu neglijabil. Narratorul însuși e sensibil la insolitul întreruperii și caută justificări, reluînd procedeul desuet al convorbirii cu cititorul: „Toate acestea — va zice cititorul — nu ne spun nimic despre lipsa de amabilitate a respectivei doamne. Dar pentru că te-ai oprit atît de mult, domnule autor, permite-mi să-ți spun că, tînăr cum erai (sau cum era eroul dumitale dacă nu e vorba de dumneata), e trist să fi avut o memorie atît de slabă... E într-adevăr trist, domnule cititor...” Dialogul continuă cere-

¹ *Le Temps retrouvé*, II, p. 258.

monios pe cîteva fraze pînă la întrebarea cititorului: „Bine, dar doamna d'Anpajon te-a prezentat prințului? — Nu, dar taci și lasă-mă să-mi reiau povestirea.”

Pastișa întreruperilor și siguranței auctoriale trimite la stilul narațiunilor cu un secol și jumătate anterioare. Contrastul dintre procedeu și conținutul foarte modern al observațiilor ascunde sub un zîmbet conștiința unui anumit arbitrar al parantezei și întreruperilor. Explorarea duratei, cu toate modificările pe care le implică, cu toate constelațiile de personaje și evenimente gravitînd în jurul unei conștiințe rememoratoare, și ordinea răsturnată a narațiunii, nu împiedică ficționalul și actul narativ să existe.

Romanul-eseu e un termen imprecis, poate eticheta cu bună-voință cele mai indigeste eșecuri. E inadecvat pentru Proust. Există însă un demers eseistic ce ia multiple forme și capătă în diferite rînduri forță dezagregatoare. Nu e cazul cu Proust, Joyce, sau Thomas Mann, la care jocul dintre construcția foarte minuțioasă și parantezele ce se dispersează e mereu dominat. Mai complicată e situația romanului lui Musil, în care neîncrederea față de actul narativ se manifestă progresiv, fiind tradusă și de dispersarea ultimelor capitole. Se va obiecta că *Omul fără însușiri* e o carte neterminată. Mai propriu spus, nu a putut fi terminată timp de un deceniu. Căci neîncrederea față de narație nu e o soluție viabilă. Cînd e integrat într-o construcție, demersul eseistic transformă metaliteratura într-o armonică a textului. Cînd e lăsat să prolifereze, răstoarnă relația, își subordonează narațiunea, care pare construită la modul condițional, în sensul gramatical al termenului.

Formele de demontare a mecanismelor narrative, de autodizolvare a ficțiunii sînt mult mai diverse. Un examen prelungit ar putea descoperi și altele. Ele nu îngăduie mai mult decît constatarea *unei* tendințe. „Universul” Proust, cel revendicat de Faulkner, „singurul stăpîn și proprietar al orașului Jefferson”, nu sînt doar

șabloane critice. Textul lui Proust justifică această dimensiune impropriu denumită balzaciană a ciclului. Cît de discontinuă, cronică de *Belle époque* există la Proust. Tehnica spiralelor, refuzul narațiunii liniare lasă totuși să se închege, la Faulkner, saga familiilor Sutpen și Compson.

Unele forme de pătrundere a fantasticului ori deschiderea spre mit a cronicii cotidiene din proza sud-americană — Borges, Asturias, Márquez — sînt moduri de revigorare a ficțiunii. Echilibrul dintre datat și peren, relație care nu e doar anulare a pitorescului, creează noi forme de coeziune între narațiune și istorie. Broch, Lampedusa, Yourcenar sînt doar cîteva din numele citabile. Marguerite Yourcenar refuză pentru cărțile ei eticheta depreciată de literatură istorică, dar își indică în postfețe și note sursele, modelele și insistă asupra unui posibil care se înscrie în jocul datelor istorice și al ficțiunii. Austeritatea romanului-dosar, care refuză în aparență orice intervenție a fanteziei, tinde să creeze — chiar rudimentar — iluzia de tip naturalist a montajului de fapte brute.

Este notabilă rezistența, particulara soliditate a epicului în proza contemporană românească. Peisajul este și aici divers. Ca o reacție împotriva unei înțelegeri îngust didactice a romanului și împotriva unui monumentalism mai curînd al intențiilor, s-au ivit și formule de proză interesate mai ales de jocul construcțiilor verbale, de „exercițiu”. Dar deplasarea ponderii de la semnificație spre ludic rămîne un fenomen periferic. Numele semnificative din proza contemporană — fie că s-au afirmat în deceniul al șaselea, fie în ultimii cincisprezece ani — păstrează ficțiunea și semnificația. Refuză declarativul și alura demonstrativă, pe care n-o evitaseră textele anterioare, deși generalizările și uniformizarea ar fi excesive. Nu încearcă să aprindă becuri de sute de wați acolo unde sînt potrivite penumbra și sugestia. Dar — fără simplismul unui chestionar școlar — sensu-

rile se discern, contemporaneitatea nu e numai cronologică.

Tipurile sînt foarte variate. O trecere în revistă ar risca improvizațiile. Foarte deosebiți între ei pe toate planurile, și îndeosebi ca atitudine stilistică, Marin Preda și Eugen Barbu au comun refuzul modernității ostentative, al procedeului cu alură evident experimentală; modernitatea de substrat se descoperă la analiză. Mobilitatea punctelor de vedere e ascunsă la amîndoi sub liniștea, aparența cuminte a narațiunii. Exuberanța metaforică e echilibrată la Fănuș Neagu — din *Ingerul a strigat* — de straturile de sensuri, unele lărgite pînă la alegorie.

S-au remarcat într-un capitol anterior frecvența și multiplicitatea formelor de narațiune-monolog în scrisul unor prozatori români afirmați sau maturizați după 1960, la D. R. Popescu, la Paul Georgescu, la Alexandru Ivăsiuc, înainte de *Păsările* și *Apa*. Chiar în cazurile în care tehnica narativă se complică, ea evită jocul și ro-manele nu ascund că se vor mărturii asupra unei epoci. *Vînătoarea regală* a lui Dumitru Radu Popescu se concentrează asupra unor enigme sub care se descifrează întrebări cu privire la trăsături de caracter și relații umane. Scriitorul se apropie de relațiile și de faptele enigmatice pe un drum violent și discontinuu. Întîmplările și siluetele se recompun, neclare, din cîteva soliloquii care le narează pieziș, pe porțiuni. Dar țelul nu e relativizator. Fără a fi explicitate, păstrînd zone de umbră, contururile se întregesc. Construcția complicată are urme de sofisticare, dar este cu totul altceva decît un act de virtuozitate.

La Constantin Țoiu — *Galeria cu viță sălbatică* — alura stilistică e foarte diferită. Sensibil la pitoresc, cău-tîndu-l chiar, romancierul nu folosește totuși culorile intense, nici șocul dramatic. Tonul narațiunii e mereu potolit, uneori în contrast cu duritatea faptelor relatate. Fraza se răsucesce, se reîntoarce, caută să pătrundă mai

adînc spre semnificații, să elucideze prin comparații ironice.

Cu excepția capitolului care intercalează monologul infirmului, narațiunea simulează impersonalitatea persoanei a treia, se mișcă mai liber, se menține o vreme în cîmpul de viziune al lui Chiril, personajul central, trece brusc apoi la viziunea auctorială relatînd fapte posterioare sinuciderii lui Chiril, ori confruntînd printr-un salt în timp experiențele succesive ale aceluiași Chiril. Scena de dragoste cu Reta e întreruptă de descrierea unei fotografii trimisă după cîțiva ani și reprezentînd-o pe femeia îngrășată care a căpătat un aer de fericire maternă.

Asemenea alternări ale povestirii între două trecuri, dintre care unul e plasat în viitor în raport cu celălalt, au intrat în limbajul curent al prozei. Ar fi fără interes să căutăm sursele posibil proustiene ori faulkneriene ale convertirii trecutului gramatical în mișcare rememorativă.

În forme noi ori reînviata, plămuierea credibilă coexistă cu demontarea mecanismelor și cu explicațiile iluzionistului.

VI

MOBILITATEA PRIVIRII

Factorul comun

Nici o selecție nu poate evita un coeficient de arbitrar. Ca în jocurile grafice în care, din elemente eterogene, încerci să descoperi un contur, mișcările creionului se pot concura și înlocui una pe alta. Chiar când un criteriu poate fi considerat mai important ori doar mai productiv, textele narative din ultimele trei sferturi de secol permit grupări și sisteme de tipuri diferite. Modificările socotite semnificative se pot multiplica.

Gestul narativ e străvechi și se regăsește pretutindeni ca un fapt antropologic. A reamintit-o Barthes într-o enumerare, care s-ar mai putea, poate, prelungi : „Nenumărate sînt povestirile lumii. Există mai întîi o prodigioasă varietate de genuri distribuite și ele între substanțe diferite, ca și cum orice material poate fi utilizat de om pentru a-i încredința povestirile sale ; povestirea poate fi exprimată prin limbajul articulat, oral sau scris, prin imagine, fixă ori mobilă, prin gest și prin amestecul ordonat al tuturor acestor substanțe, e prezentă în mit, în legendă, în fabulă, basm, nuvelă, epopee, istorie, tragedie, dramă, comedie, pantomimă, tabloul pictat (să ne gîndim la Sfînta Ursula a lui Carpaccio), vitralii, cinematograf, banda desenată, faptul divers, conversația. Mai mult, sub aceste forme aproape infinite, povestirea e prezentă în toate timpurile, în toate locurile, în toate societățile...”¹

¹ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, în *Communications*, 8, 1966, p. 1.

S-ar putea adăuga subterfugiul științei popularizate, care practică sporadic narațiunea așa cum recurge la metafore și la alegorii, substituie din când în când limbajului conceptual și demonstrativ un alt mod de comunicare. Împrumutul e — implicit — un omagiu adus forței de captație a narațiunii.

După cum s-a putut vedea, încercarea de față s-a restrâns la narațiunea verbală scrisă, cu finalități — dacă nu totdeauna și cu valori — literare, la schimbările pe care le-a cunoscut această narațiune în ultimele trei sferturi de secol, schimbări axate pe cele suferite de punctul de vedere al naratorului. Nu și-a propus formalizarea unei narațiuni care, după cum continuă textul citat din Barthes, „își bate joc de literatura bună sau rea“, este „internațională, transistorică, transculturală“. S-a ocupat de tipurile narrative, marcând trecerea de la valoare la nonvaloare. S-a referit la tipuri datate de narațiune, fie că e vorba de accentuarea și metamorfozarea unei vechi atitudini — povestirea martorului —, fie de formele solilocviului ori de dizolvarea ficțiunii, proces cu strămoși identificabili, dar caracteristic, în special, pentru secolul lui Joyce, Proust, Unamuno sau Gide. Însuși demersul adoptat implică renunțarea comentariului la aspirația de a fi complet (cuvântul ar fi aici mai puțin potrivit decât oriunde, căci cine și-ar putea propune cu seriozitate să treacă în revistă toate modificările pe care le-a trăit proza modernă?) și de a trasa unicul desen posibil din infinitatea de linii și pete. Pentru a nu reveni la teme fundamentale dar suprasolicitate, am renunțat să detașăm un capitol care s-ar fi ocupat de timpul narațiunii moderne și ne-am mărginit la sursa de modificări optice pe care le naște obsesia „timpului uman“ în diversele lui ipostaze, în opoziție cu timpul mai potolit, mai uniform al prozei anterioare. De asemenea, modificările optice grupate sub eticheta de „dizolvare a ficțiunii“ au comună o atitudine a naratorului, sînt însă destul de eterogene și ar fi putut fi despărțite

prin alte modalități de a examina și construi. Desenul trasat a fost socotit preferabil, dar nu se pretinde unicul posibil.

În ce măsură modificările discutate comportă un factor comun? Este — restrînsă la optica narativă — întrebarea cu privire la ceea ce caracterizează modernitatea prozei. Termenul polisemic și modul de formulare indică dificultățile întrebării. Ele sînt tot atît de evidente ca și intensitatea tentației de a o pune din nou și de a-i găsi răspunsuri. Într-una din ultimele lui intervenții într-o dezbateră, Tudor Vianu a căutat să descopere trăsăturile artei moderne. A propus cîteva: gravitatea, lipsa ornamentației etc. Comentariul avea, ca de obicei, capacitate de sinteză și trăsăturile propuse erau convingătoare. Subzista însă, după lectura textului, întrebarea dacă aceste trăsături sînt specifice epocii noastre ori dacă nu sînt doar *unele* dintre cele ce pot apărea ca soluții în momentele de criză a artei.

E bine de pornit uneori de la formulări curente, în măsura în care ele simplifică un enunț pertinent. Pentru răspunsul la întrebarea noastră, șabloanele în circulație nu oferă prea mult. „Nu se mai poate scrie astăzi ca Balzac” este un truism cu semnificații flotante. În forma lui pură, e simplă tautologie și poate fi continuat cu „nici ca Joyce”, „nici ca Proust”. Întregit în argumentările — dezvoltate ori menționate doar în critica medie —, enunțul capătă cîteva sensuri, toate vulnerabile. Se mai face și astăzi concurență „stării civile” în măsura în care e vorba de construirea unui univers ficțional coerent și autonom, pentru că trăiește sub semnul imaginarului, nu e „*tranche de vie*”, dar este corelat cu o societate datată și localizată. „Dimensiunea balzaciană” a lui Proust sau a lui Faulkner e o formulare puțin fericită. Dar, inseparabil de o experiență și de un proces de sondare a duratei, romanul lui Proust are geografie și istorie certă. Pietatea fervenților lui Proust a repetat cu îndreptățire un gest făcut de comentatorii lui Balzac.

S-a stabilit repertoriul personajelor din *À la recherche du temps perdu*, așa cum au făcut-o pentru Balzac Bouteron și Longnon. Iar Faulkner, cu siguranța constructorului, ne-a desenat în mai multe rînduri harta universului său. În *Absalom, Absalom!*, „Genealogia” de la sfîrșitul volumului fișează biografic personajele, iar planul orașului Jefferson desemnează locurile evenimentelor memorabile: „Proprietatea Compson din care pajiștea au vîndut-o Clubului de golf pentru ca Quentin să se poată înscrie la Harvard”, „Tribunalul unde a depus mărturie Temple Drake”, „Monumentul Soldatului Confederat pe care Benjy trebuia să-l ocolească pe la stînga”¹.

Planul orașului Jefferson din comitatul Yoknapatawpha, statul Mississippi, suprafața 2 400 mile pătrate — populația albi 6 298, negri 9 313 este semnat, după cum se știe, de William Faulkner, „singurul stăpîn și proprietar”². Umorul nu maschează mîndria celui care a explorat și a jalonat imaginarul. Înțeleasă ca o opoziție între omniștiința demiurgului și autolimitarea la nivelul personajelor, referirea la creația balzaciană ca la o atitudine tranșant diferită din istoria romanului e infirmată de alura cutezătoare a monologului interior, care încearcă să pătrundă în zone interzise ori nebănuite de proza anterioară.

Dacă trăsăturile postulate se mulțumesc cu o valabilitate statistică, un factor comun se impune pentru cele mai multe dintre tipurile de narațiune modernă. E indicat chiar de titlul acestui ultim capitol: mobilitatea.

Restricția „cele mai multe” este cerută de existența unor texte majore, care păstrează același unghi de vedere, imobilizează narațiunea. Dezorientarea și resemnarea personajelor kafkiene și impresia de implacabil ce se desprinde din narațiunea despuiată, egală, e în raport cu

¹ și ² William Faulkner, *Absalom, Absalom!* (trad. de Mircea Ivănescu), Edit. „Univers”, 1974, p. 374—375.

fixarea distanței la nivelul „inculpatului” ori al „meta-morfozatului”. Printre pasaje suprimate de Kafka — și reproduse de Max Brod —, unele insistă asupra acestei mențineri a narațiunii la nivelul personajelor, asupra fixității optice: „Biroul, care ocupa aproape lungimea camerei, era pus la fereastră și astfel așezat încît avocatul stătea cu spatele la ușă, iar vizitatorul, devenit un intrus, trebuia să exploreze întreaga încăpere înainte de a zări chipul maestrului, în afară de cazul cînd acesta ar fi avut bunăvoința să se întoarcă spre noul venit”. Teama de redundanță va fi dus la sacrificarea pasajului. El este însă caracteristic pentru optica narativă a *Procesului* și nu numai a *Procesului*. Cîmpul viziunii e mereu limitat. În agonie, Joseph K. îi vede „pe cei doi domni aplecați foarte aproape de fața lui și care îi observau sfîrșitul, obraz lîngă obraz”. Viziunea panoramică e rarisimă. Celui care străbate rînd pe rînd galeriile nu-i este cu putință să cuprindă cu privirea ansamblul. Iar „ansamblul” unui labirint — cel puțin în sensul lui alegoric — e un nonsens.

Trăsătura generală — în înțelesul unic posibil al frecvenței covîrșitoare — este însă mobilitatea opticii narative.

În prea uitatul Gog al lui Papini, există și O vizită la Einstein. Atitudinea paradoxală funcționează în carte în sensuri diferite. Uneori e convingător malițioasă, alteori — mai ales cînd e vorba de arta modernă — rămîne voit opacă. În capitolul la care ne referim, obiect de sarcasm sînt încercările de a traduce în limbajul comun teoria relativității. Einstein este pus să-i explice lui Gog că „toate științele se reduc la fizică și, de acum încolo, se poate reduce fizica la o singură formulă. Tradusă în limbaj vulgar, formula aceasta ar suna cam așa : *Ceva se mișcă.*”

Constatarea mobilității punctelor de vedere pare a fi o lapalissadă similară. Dar chiar redusă la o diferență de grad, mobilitatea devine prima și cea mai frapantă trăsătură comună (în amintitul sens statistic) peisajului narativ atât de pestriț. În momentele anterioare, care au multiplicat punctele de vedere, înmulțirea vocilor narrative pornea de la un gest, avea o axă certă. Ficțiunea corespondenței confruntă unghiuri diferite de viziune. Hoffmann amestecă paginile a două manuscrise. Balzac reproduce o conversație la un restaurant între câțiva boemi care au golit multe sticle de vin. În asaltul de cuvinte de spirit și de paradoxuri, unul dintre ei povestește cu admirația cinicului o lovitură financiară, rectificat și completat de întreruperile comesenilor. Tot la Balzac, enigma încâlcită a unei intrigi politice e narată la început la nivelul celor care o trăiesc și îi devin victimele. La urmă, va fi lămurită de către De Marsay cu viziunea cuprinzătoare a omului de stat (*O afacere tenebroasă*). În proza contemporană, chiar când pare a se organiza în scheme, cum e construcția lui Unamuno despre ceea ce sîntem pentru noi, pentru alții și ceea ce credem a fi, mobilitatea unghiurilor de vedere se produce cu o mult mai mare libertate, este, prin excelență, flexibilitate. Alternanțele de unghiuri sînt adesea deconcertant de rapide. Modificările optice se petrec insesizabil la Virginia Woolf, de la frază la frază. Iar în *Valurile*, existența unei axe care ar ordona punctele de vedere este înșelătoare. Vocile alternează în carte, despărțite de inclasabilele pasaje care trec de la narație la poem. Dar structura aparent regulată se complică prin modul în care fiecare glas narativ vorbește despre ceilalți, iar imaginile trezite de fiecare în conștiința celui care monologhează au contururi și umbre mișcate, cețoase.

Dacă e necesară o precizare elementară, să spunem că această constatare a mobilității și flexibilității crescute nu presupune în sine nici un fel de ierarhie. Doar para-

doxurile din manifestele literare, decise să desființeze trecutul, au putut confunda modul de a scrie cu valoarea. Narațiunea secolului al XIX-lea comportă o vizibilă modificare în raport cu proza anterioară. Cu excepțiile cunoscute — o parte din literatura epistolară, sau Diderot sau Sterne. Transformarea romanului pe care o cunoaște secolul al XIX-lea are, printre alte surse, și o mai mare varietate în punctele de vedere narative ca și în ritmul narațiunii. Nu e cazul să lungim paranteza și să examinăm faptele care modifică optica așa cum modifică și obiectul mimetic, orientând romanul spre imaginile panoramice și spre devenirea socială. Diferențele dintre Le Sage și Fielding, pe de o parte, Balzac, Leskov sau Tolstoi, pe de alta, sînt și de timbru narativ, pentru a folosi un termen care, ca și în muzică, e produsul mai multor armonice. În cazul nostru, farmecul desuet al naratorilor din secolul al XVIII-lea se naște din păstrarea aceluiași punct de vedere în povestire și a aceleiași distanțe față de obiect și din egalitatea de ritm. Elipsa e rară. Cînd o practică, Fielding simte nevoia s-o caracterizeze teoretic. Chiar la un prozator la care mobilitatea e cuceritoare, la Voltaire, mișcarea este a stilului, și nu a opticii. Candide, Cunégonde și Pangloss sînt priviți de la aceeași distanță ironică.

În raport cu acești înaintași, mobilitatea optică se dezvăluie la orice lectură atentă a principalilor prozatori din secolul al XIX-lea, chiar și la cei caracterizați frecvent prin calificări ce par a contrazice multiplicarea punctelor de vedere. „Liniștea epică” a lui Tolstoi este o formulă justificată pe mai multe planuri. Dar narațiunea își schimbă unghiurile. Prin intermediul prințului Andrei, aghiotant al lui Kutuzov și combatant, lupta de la Austerlitz e descrisă și din „perspectiva de stat major”, dar și fragmentat, episodic, așa cum o trăiesc același prinț Andrei și Nikolai Rostov.

Modificările optice nu au la Tolstoi rapiditatea și frecvența din narațiunea secolului nostru. Dar care ci-

titor adult și alfabetizat va propune cu seriozitate o ierarhizare ascendentă de la Cervantes, Fielding la Tolstoi, apoi la Dos Passos ori Virginia Woolf ?

Discutînd în legătură cu „Noul roman francez“ modificările de perspectivă narativă, Jean Ricardou folosește conceptul de „narrator flotant“, pe care îl pune în relație cu acela de „narațiune flotantă“ : „Funcțiunea narativă nu mai aparține aici (în „Noul roman“ — n.n.), precum în povestirea clasică, unui personaj ori altuia, după cum se desfășoară peripețiile ; ea se distribuie mecanic după violente schimbări periodice. Atunci intervin cei pe care se cuvine să-i denumim *naratori flotanți*. Între povestire și narator, după cum se știe, raporturile sînt în mod obișnuit univoce. În povestirea lui Ulise la Alki-noos, de exemplu, un narator unic oferă o versiune unică : este chiar povestirea lui *Ulise*. Fără îndoială, într-un punct oarecare se pot ivi diferiți alți naratori, aducînd fie confirmarea unei reluări textuale, fie infirmarea unei versiuni noi. Dacă, în acest ultim caz, apare un echivoc, aceasta se petrece doar la nivelul global. Raportul fiecărui narator cu propria lui povestire rămîne în sine univoc... Raporturile echivoce se produc în cu totul alte distribuții : narator fix și povestire flotantă ; narator flotant și povestire fixă ; fără a omite, desigur, produsul lor : naratorul flotant și povestirea flotantă.“¹ Ca exemplu de narator unic, căruia îi corespunde „povestirea flotantă a unei înlănțuiri de versiuni contrarii“, e dată *La Jalousie* a lui Robbe-Grillet, în timp ce *La Maison de rendez-vous* a aceluiași romancier comportă naratori flotanți.

Sistematizarea lui Ricardou ispitește prin simplitate și simetrie. E adecvată la exemplele din Robbe-Grillet — pare, de fapt, construită chiar pe baza acestor exemple. Simplitatea și simetria sînt în acord cu țelul

¹ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Ed. du Seuil, 1971, p. 256.

exprimat și de titlul paragrafului : *Formalizare* (paginile următoare sînt presărate de elegante scheme și grafice). Dar simetria e înșelătoare, pentru că însuși termenul de „flotant” e flotant, recte plurivoc. Poate semnifica existența mai multor naratori, care nu se mărginesc să confirme sau să infirme povestirea primului, ci o relativizează, o păstrează în ambiguitate. Este „continuum”-ul relativist, a cărui invenție a revendicat-o Durrell, deși Gide și alții îl precedaseră. Poate fi imprecizie voită asupra identității celui care narează sau apreciază, cum este trecerea Virginiei Woolf de la acel „people said” la un narator nedefinit și neidentificabil.

Multiplicarea punctelor de vedere și rapida lor alternare ar putea fi sistematizată mai puțin rigid, lăsînd impreciziei programatice cuvenitul ei spațiu, după factorii principali ai comunicării : narator — obiectul narațiunii (*narratum*) — receptor (cel din urmă identificîndu-se aici cu cititorul pentru că nu ne ocupăm de modalitățile vechi și noi — folclorice, radiofonice ori televizate — ale narațiunii orale).

Locul central aparține naratorului ori naratorilor. Metamorfozele lor, de la simpla modificare de persoană gramaticală la nenumăratele schimbări, confruntări, alternări — dintre care capitolele anterioare au examinat doar o parte — se traduc în modificări ale cîmpului de percepție, ale „perspectivei”. Este prima, cea mai veche și mai simplă formă, prin care alegerea unui unghi narativ ori modificarea lui îl implică pe cititor, îi direcționează viziunea. Diferența dintre persoana a treia cu mijloace ilimitate de informare și narațiunea la prima persoană, silită să motiveze sursa informațiilor, este mult atenuată în atîtea texte din proza de după 1900. S-au ivit mereu alte moduri care, înăuntrul uneia sau alteia dintre cele două principale persoane narrative, largesc ori restrîng cîmpul de percepție, erodează vechea diferență tranșantă între o persoană a treia atotștiutoare și o primă persoană închisă în propria ei

experiență. Cu finalități și configurații stilistice foarte diferite, Kafka și Dos Passos (al doilea în categoria de capitole ce poartă ca titlu un nume de personaj) mențin câmpul percepției la nivelul personajelor. Autorul nu pare a ști mai mult despre situația inextricabilă în care se zbat Joseph K. și Gregor Sampsa decât înșiși Sampsa și K. Multiple demersuri narrative largesc câmpul de informație al primei persoane. Din acest punct de vedere, romanul-anchetă seamănă cu vechiul roman epistolar căruia îi adaugă un investigator. Acesta — naratorul din *Patul lui Procust* — confruntă mărturiile diferite, le montează, făcându-le să depășească, prin corelații și rectificări, câmpul împrejmuit al unei experiențe.

Aria percepției se lărgeste deci sau se restrânge, se fragmentează ori se reconstituie din porțiuni distincte, după alegerea și după modificările unghiului narativ. Dar raportul narator-povestire nu se reduce la această formă, să-i zicem geometrică sau topografică, mai ușor formalizabilă. Schimbările de unghi influențează și caracterele proprii imaginarului. Astfel, ceea ce metaforic, deci cu inevitabilă imprecizie, se poate denumi modul de a lumina. E un aspect care depășește teritoriul literaturii. Apare în diferențele de rigoare, de logică a narrațiunii, pe care le comportă o pledoarie judiciară și povestirea unui alienat. În celălalt plan, al imaginarului, sînt diferențele dintre narațiunea construită aproape causal și cea alternînd episoadele după o ordine doar parțial cunoscută ori rămînînd pînă la urmă obscură, făcînd loc tot mai mult hazardului. Romanul-dramă și romanul polițist oferă tipuri de stringență maximă în motivare. În cazul din urmă jocul motivare-surpriză — o surpriză care se sprijină pe o înlănțuire ce poate fi reconstituită, deși a fost cu grijă camuflată și presărată de curse întinse cititorului — devine un criteriu de apreciere. O carte ca *Asasinarea lui Roger Ackroyd* de Agatha Christie e considerată drept un moment din istoria genului pentru că a practicat pentru prima dată

soluția „asasinul e naratorul”. S-a vorbit atunci de truc și de trișare. Dar scriitoarea avusese grijă să justifice gestul naratorului, care redactează o versiune falsificată a faptelor și simulează sinceritatea.

La celălalt capăt se află romanul de aventuri de orice fel — picaresc sau de „mistere” —, în care hazardul e atotputernic, ori proza absurdului. Sensul înlănțuirii laxe a episoadelor e de cu totul alt ordin, este surpriză și captație în cazul peripeției foiletonistice, anxietate a unui nonsens amenințător în al doilea tip. Între cei doi poli, narațiunea contemporană înmulțește situațiile prin modificări de unghi, explicitează raportul dintre segmente ori, dimpotrivă, le accentuează obscuritatea, căci formula „modul de a lumina” poate să însemne doar distribuire succesivă a umbrelor. Alteori, alternarea naratorilor, modificarea unghiului de vedere la același narator leagă într-o configurație inteligibilă fapte și imagini disparate. Doamna în albastru, întrezărită de naratorul lui Proust în casa unchiului său, va fi identificată peste ani cu Odette de Crécy, devenită soția lui Swann.

Modificările de unghi narativ se repercutează și asupra calității construcției imagine, îi dau soliditate mimetică, intensitate halucinatorie, cerebralitate. Un registru larg de mijloace stilistice sprijină aceste metamorfoze ale ficțiunii. Thomas Mann a intuit importanța tonului „tremurat, sfios”, din narațiunea lui Zeitblom. Impersonalitatea ori, dimpotrivă, reacțiile tot timpul marcate ale naratorului dau povestirii sobrietatea documentului sau neliniștea aventurii fantastice și a visului. Se știe că narațiunea martorului nu e sinonimă cu indiferența. Tonul povestitoarei din *The Turning of the Screw* a lui Henry James generează de la început atmosfera stranie pe care o vor intensifica întâmplările. Dar înseși aceste nuanțe stilistice contribuie la diferențierea unui unghi narativ, îl individualizează în cadrul aceleiași categorii gramaticale. Povestirea la persoana a doua, atât de rară, se întâlnește mai mult în fragmente memorialistice.

Într-o nuvelă din *Enfantines*, naratorul lui Valery Larbaud dialoghează indulgent cu adolescența lui, revizuieste verdictele severe care îl respingeau pe La Fontaine ca nepoetic. Pluralul persoanei a doua, sistematic practicat de Michel Butor în toate paginile *Modificării*, dă romanului o alură ipotetică, cerebralizată.

Implicarea cititorului în narațiune se produce în proza mai veche, prin interpelare directă, prin simularea retorică a convorbirii cu un interlocutor imaginar. În narațiunile de mare mobilitate, înclinate să împrumute limbajul dramaturgului, cititorul nu e doar interpelat, capătă și cuvântul. Procedul subzistă la jumătatea secolului trecut, e un mijloc de a da vivacitate narațiunii. În *Scènes de la vie de bohème* ale lui Murger, ultimul capitol dă pe rînd cuvîntul unui prim și unui al doilea cititor, care constată că romanul se încheie mai puțin vesel decît începuse. Ca și paradoxurile lui Diderot, conversația cu cititorul intrase în limbajul foiletonului de gazetă și al literaturii de largă circulație.

Virginia Woolf, care a parodiat în *Orlando* stilul colocvial al cronicarului și al biografului, a înmulțit de-a lungul narațiunii gesturile acestea de început de conversație cu cititorul: „Dar să lăsăm morala...”¹ „Căci, deși acestea nu sînt chestiuni asupra cărora biograful trebuie să se întindă cu folos, reies destul de limpede pentru cei ce și-au jucat rolul de cititori, refăcînd ei înșiși contururile și circumferințele unei ființe vii din cîteva simple aluzii picurate ici și colo...”²

Implicarea cititorului prin simularea conversației rămîne un gest retoric, asemănător celui făcut de poet în epistolă, cînd se adresează unui interlocutor mut. Proza contemporană a practicat forme mai directe, care discută, polemizează cu cititorul, eventual propun o alegere. Într-un gest de frondă, Gide a cerut cititorului în ulti-

¹ Virginia Woolf, *Orlando*, E.L.U., 1968, p. 23.

² *Ibidem*, p. 67.

mele pagini din *Paludes* să aleagă frazele memorabile din carte. Texte mai recente propun alegeri într-o manieră mai zgomotos experimentală, de felul celei practicate de către Butor și Pousseur în libretul la *Votre Faust*, al cărui final e stabilit prin sufragiul spectatorilor.

Nu jocurile sau gesturile menite să șocheze ori să deranjeze conștiințele estetice ațipite interesează. Implicarea cititorului se obține cu mai puțin vacarm și cu mai mare eficacitate printr-un coeficient de ambiguitate crescut, prin rolul mai mare al elipsei și sugestiei, prin parțializarea comunicării. Aici punerea în opoziție cu vechiul narator omniscient se justifică. Balzac narează jocul de intrigi căruia îi cade victimă abatele Birotteau, explicând pe toate planurile forțele care se înfruntă, ciocnirea de interese și de vanități, gafele făcute de inocentul Birotteau. Redundanța inevitabilă e compensată de soliditate. Proza contemporană îl înlocuiește într-o măsură covârșitoare pe naratorul atotștiutor prin naratorul sfinx. Ambiguitatea e uneori creată laborios, prin note de subsol, prin alăturarea de puncte de vedere între care textul se ferește să trădeze preferințe. În versiunea lui Gore Vidal, autobiografia împăratului Iulian e întreruptă de comentarii la puterea a doua (unul dintre comentatori îl rectifică sau îl contestă pe celălalt). De cele mai multe ori textul însuși este polisemnificativ ori păstrează alură enigmatică. Proza neoalegorică e, prin excelență, polisemică, permite interpretări de ordini diverse, precum cheile sociologice, etice, metafizice, religioase folosite în interpretarea lui Kafka. Dar ambiguitatea nu e absolută decât într-un tip de exercițiu verbal ludic, în care dispar și arta, și comunicarea în genere. Rămîne direcționată de text, care nu spune un singur lucru, dar nici nu spune orice. Camus a revendicat într-un pasaj polemic respectarea sensurilor textului. „Dar mi se pare că există în orice operă evidențe la care autorul are dreptul să se refere pentru a indica măcar în ce

limite se poate desfășura comentariul".¹ Privilegiul interpretativ al autorului e discutabil. Existența unei configurații a operei, care orientează interpretările, nu. Puterile și tactul naratorului indică aceste direcții printr-o modificare de unghi. Cititorului i se cere să pășească singur, dar drumul interpretărilor este jalonat.

Înmulțite și mai flexibile, punctele de vedere se potentează reciproc în narațiunea contemporană. Sînt „montate” ostentativ sau discret.

Termenul cinematografic se cere aplicat cu rezerve. În cîteva scrisori cu privire la *Doctorul Faustus*, Thomas Mann și-a caracterizat romanul drept „un montaj”. „Ceea ce mă face să simt nevoia de a mă justifica printr-un comentariu e îndeosebi principiul *montajului*, care se afirmă de-a lungul întregii cărți într-un mod caracteristic și poate destul de șocant — asta pe față, fără a se ascunde. Intervenția lui m-a izbit din nou, într-un chip pe jumătate amuzant, pe jumătate neliniștitor, deunăzi, cînd aveam de zăgrăvit o criză a bolii eroului, și am introdus în carte simptomele lui Nietzsche, textual, așa cum sînt descrise în scrisorile sale, împreună cu meniurile prescrise etc... La fel am utilizat în montaj motivul admiratoarei și al iubitei, rămase invizibile... pe doamna von Meck a lui Ceaikovski.”² În scrisoarea această adresată lui T. W. Adorno, Mann vorbește — cu asprime șarjată, de fapt bagatelizatoare — despre „insolentele furtișaguri din anumite pasaje ale scrierilor dumneavoastră de filozofia muzicii”. Adorno nu a protestat. Arnold Schönberg, însă, căruia Mann i-a împrumutat îndeaproape sistemul dodecafonic pentru a i-l atribui lui Leverkühn, a revendicat paternitatea concepției inovatoare, ceea ce a provocat un schimb de scrisori.

¹ *Lettre à Roland Barthes sur la „Peste”*, în Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1965.

² Thomas Mann, *Scrisori* (trad. de Mariana Șora), Ed. „Univers”, 1974, p. 278—279.

În cele ale lui Mann străbate o justificată surpriză. Împrumuturile i s-au părut, pe drept, firești.

„Montajul” capătă aici un înțeles special, de introducere în ficțiune; în stare aproape brută, de fapte și idei împrumutate din surse felurite. Gestul e străvechi și nu are nevoie de justificări. Ne referim însă la un înțeles mai apropiat de cel cinematografic și de definiția lui Eisenstein citată într-un capitol anterior. Modificările de puncte de vedere se potențează reciproc prin alăturare. O străveche însușire a artei, identificată de Aristotel în caracterizarea subiectului tragediei, se particularizează în optica narativă și se accentuează în proza contemporană.

Există, firește, infinitatea de tipuri. Alternarea și confruntarea punctelor de vedere e „montată” în sens direct cinematografic — uneori după modelul mărturisit al filmului. La limită, exercițiul acesta sistematic se întâlnește în complicata construcție a trilogiei lui Dos Passos. Formele de montaj, practicate cu o virtuozitate ce nu se ascunde, pot fi divers exemplificate. Narațiunea retrospectivă, care întrerupe o ordine cronologică și pornește de la un moment anterior, nu e întru nimic datoare filmului, există încă de la Homer. O contaminare verbală o denumeste astăzi *flash-back* și o subordonează montajului cinematografic. Ceea ce în vechea epică era o paranteză destinată de cele mai multe ori să explice contextul de la care pornește povestirea (biografia lui Birotteau sau a lui Hulot, cea a lui Apostol Bologa), devine alternare pe două planuri temporale.

În *Burr* al lui Gore Vidal, acțiunea plasată în ultimii ani de viață ai lui Aaron Burr e întreruptă sistematic pe două planuri: de ancheta-spionaj a naratorului și de fragmentele din memoriile lui Burr, la care are acces același narator.

Astfel de construcții și altele mult mai sofisticate manevrează cu exuberanță confruntarea punctelor de vedere. Mai interesante se dovedesc narațiunile care,

fără a compartimenta și eticheta, stabilesc relațiile și trec de la o optică la alta, adesea în interiorul aceleiași aliniat, precum Virginia Woolf în *Mrs Dalloway* și *Spre far*, ori Faulkner din *Lumină de august. Camera*, una dintre nuvelele incluse în volumul cu care a debutat Sartre, opune trei optici ireconciliabile. O femeie trăiește alături de soțul ei care se cufundă în schizofrenie. Soția încearcă să regăsească prin iubire contactul afectiv și intelectual care s-a rupt și e dojenită de familie. Cele trei optici — a dementului, a femeii care se zbate fără ieșire, a părinților — se ciocnesc tragic, fără comunicare posibilă.

Montarea punctelor de vedere pretinde elaborarea minuțioasă a narațiunii ori — după tipul de scriitor — intuiția eficacității contrastelor și alternărilor, tradusă în scris, fără planuri prealabile, dar cu mare siguranță. Ultimul caz este cel al Hortensiei Papadat-Bengescu. Despre modul ei de a scrie spontan, neglijent, parcă fără să revadă, s-a vorbit mult. Mărturisirile scriitoarei concordă cu aprecierile adesea foarte severe ale comentatorilor. S-au inventariat consecințele: bizareriile stilistice, iar în *Rădăcini*, digresiunile excesive, lungimile. Dar scrisul acesta al țîșnirii comportă alternări optice, de mare eficacitate, așa cum neglijențele coexistă cu inovațiile stilistice. Scriitoarea care a știut să se miște în interiorul unor universuri de bolnavi, să împrumute perspectiva prințului Maxențiu și Eleonorei, refugiați în boală, ori cea progresiv distorsionată a Anetei Pascu, a fost în stare să „elaboreze” spontan, să descopere și să construiască în modul ei nepremeditat de a scrie.

„Cuvintele în libertate” și celelalte formule — variante ale scrisului exploziv, eliberat de „controlul inteligenței” — sînt fraze de manifest literar. E discutabil cîtă acoperire pot dobîndi în poezie. Cu toată diversitatea scriiturilor, formele narațiunii contemporane se bazează pe alternarea punctelor de vedere, practică acest tip de montaj alături de atîtea altele. Conturul scrierii

e de fiecare dată unic, irepetabil oricum l-am denumi, structură, configurație ș.a.m.d. Cercetarea lui aparține criticii.

Substratul

„Multiplicarea“, „flexibilitatea“, „montarea“ punctelor de vedere sînt inevitabil termeni aproximativi pentru că se aplică unor individualități semnificative. Năzuința lui Auerbach, care ar fi vrut să nu utilizeze „nici o expresie generală“ în *Mimesis*, „să se sugereze cititorului ideile printr-o simplă și pură succesiune de date individuale“, e utopică. Auerbach însuși a constatat că „aceasta nu e cu putință“. Termenii sînt însă, indiferent de cei care proclamă rigoarea enunțurilor lor, rigizi și cu un grad de relativitate. Examinîndu-i mai de aproape, în raport cu diversitatea textelor, s-a putut constata că ei se cheamă unii pe alții, că trasează o structură a narațiunii moderne și că această structură nu poate fi izolată de un substrat al ideilor, culturii, societății.

Încercarea de a identifica structurile cu obiect tot mai larg — cea a punctelor de vedere în narațiune, cea a literaturii, cea a artei și culturii contemporane — și de a le privi în mișcare, în condiționarea lor reciprocă, ar cere paginilor de față pornirea pe un alt drum decît cel propus, în măsura în care nu s-ar mulțumi să deschidă cu mari eforturi aparente drumuri gata bătătorite, să dea veșminte noi locurilor comune. Gîndirea dialectică oferă cîteva coordonate fundamentale cu privire la evoluția artei, coordonate în care intră relațiile economico-sociale, condiționarea reciprocă a componentelor culturale, dezvoltarea internă a artei. Aplicarea coordonatelor metodologice la un anumit sector și la o anumită etapă a artei contemporane într-un mod ferit de scheme

dogmatice — care să nu silească obiectul să pătrundă în rame preconceptuate — este foarte dificilă, cu toate că s-a materializat în biblioteci întregi.

Interesează, în acest ultim capitol, modul cum la orice examen mai atent mobilitatea și flexibilitatea punctelor de vedere implică un complex de trăsături care sînt ale artei contemporane, nu numai ale narațiunii. Și, de asemenea, modul cum, în ciuda nuanțelor și diferențelor, există coincidențe semnificative în textele care raportează caracterele literaturii din secolul nostru la o mutație culturală.

Naratorul contemporan refuză redundanța, pregătirea. Povestitorii de la *Hanul Ancuței* narează cu un ceremonial grav care proiectează în trecut întâmplările și dă savoare cărții. Narațiunea pregătită cu o retorică răbdătoare capătă astăzi adesea alură parodică sau polemică. Astfel e maniera fantezistă din *Orlando*. În *Les faux monnayeurs* și în *Les Caves du Vatican*, Gide și-a comentat și el mișcările personajelor în stilul romancierilor din secolul anterior și cu un evident subtext polemic.

Teama de redundanță în proza modernă, mergînd pînă la evitarea explicitului, rolul sugestiei, elipsei și, în genere, al comunicării parțiale, întrerupte, au fost stăruiitor dezbătute și ne scutesc de reveniri. Trebuie doar accentuată legătura dintre amintitul rol al montajului și idiosincrasia față de comunicarea explicită, care, atotstăpînitoare în poezie, se face tot mai simțită în narațiune. Mai curînd decît în influența directă a filmului, alăturarea fragmentelor cu optici diferite și potențarea lor reciprocă pot fi puse în relație cu evitarea explicitului. Tratarea liberă a topicii, împuținarea progresivă a termenilor de relație, eventual renunțarea la punctuație sînt caracteristice poeziei — ermetice și nu numai ermetice. Discontinuitatea monologului interior — la Joyce, în primul rînd — reduce gramaticalizarea textului într-o manieră comparabilă cu aceea din poezie. Montajul e

un mijloc mai general de a evita intervenția naratorului sau de a-i atribui, ca în cazul lui Serenus Zeitblom, funcția lentilei care refractă într-un anumit mod, și nu de călăuză tacticoasă și infailibilă.

În ce măsură refuzul retoricii tradiționale înseamnă și dispariția convențiilor și care sînt consecințele asupra narațiunii ale modului de a scrie prin montajul de optici alternate rapid? Aceste întrebări nu sînt academice, angajează intens condiția omului contemporan. Ele sînt corelate cu substratul cultural al prozei caracterizate prin elipsă și mobilitate.

Configurațiile culturale propuse sînt nenumărate și trecerea lor în revistă, chiar incompletă, depășește și competența, și posibilitățile de informare ale autorului încercării de față. Cu un element inevitabil de arbitrar, sînt interesant de confruntat cîteva texte despărțite de timp, de formația și tipologia autorilor: pomenitul studiu al lui Camil Petrescu, cu adnotările din 1936, ultimul capitol din *Mimesis*, paginile introductive ale lui Gaëtan Picon la cîteva capitole teoretice scrise pentru al doilea volum al lucrării colective *Histoire des littératures*, apărută în „Encyclopédie de la Pléiade”.

Am pomenit de studiul lui Camil Petrescu, în legătură cu solilocviul proustian și cu iluzia drumului unic care s-ar fi oferit romanului contemporan, la doi ani după moartea romancierului francez. Iluzia e produsă și de pasiunea pentru Proust și de stilul tranșant al comentatorului. Dar paginile acestea — cu inevitabilele lor lacune și cu aprecierile lor discutabile — au meritul de a-l raporta pe Proust la o schimbare în peisajul general al culturii, și nu fixîndu-l de unicul canal al unei influențe (Bergson). „Noua structură” pe care o trasează Camil Petrescu se sprijină pe informații din surse directe. Omul cu nemăsurate și foarte bizare ambiții de specialist în cele mai variate zone, în economie și în strategie, a fost opusul lăutarului cultural pe care l-a tratat totdeauna sarcastic. Fanatismul proustian, pe de

o parte, seriozitatea informației, pe de alta, duc la rezultatul paradoxal că studiul e mai serios în descrierea peisajului cultural — chiar dacă se reduce la o rapidă trecere în revistă — decât a celui literar.

Configurația culturală se concentrează asupra filozofiei și psihologiei, deși nu omite să facă raportări și la schimbările ivite în matematică și în științele naturii. E demn de remarcat că, vorbind de orientarea „spre morfologie organică, spre instinct, spre inconștient, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital”¹, Camil Petrescu accentuează — și revine apoi insistent în notele din 1936 — „depășirea vechiului raționalism”, care nu e „scufundare în irațional”, e adâncirea determinismului și nu justificarea indeterminismului. Aluzia la Spengler și la spenglerieni e net polemică: „Deosebirea aceasta se impune pentru că felul revoluționar în care această nouă structură s-a realizat, a încurajat toate latențele și imposturile ilogicului, dând multora iluzia unui nou ev mediu, dacă nu a unui crepuscul al Occidentului, pur și simplu”².

Valorificarea lui Dilthey cu a sa „*Geisteswissenschaft*” face trecerea spre direcțiile noi din psihologie. Concret, legătura dintre filozofie și psihologie e făcută prin Bergson și Husserl. Accentul pe „*Gestalttheorie*” și pe ramura ei, „*Gestaltpsychologie*” e remarcabil dacă ne gândim că mișcarea, pornită puțin înainte de primul război mondial, se afla în curs de afirmare. Proustianismul e raportat și la psihologia fluxului de conștiință. Freud e amintit doar în trecere — și opus într-un plan mai propriu literar înțelegerii clasice a caracterului și a tipului.

Peisajul cultural pe care-l schițează Erich Auerbach are o deschidere mai ambițioasă, cu toată reținerea ce caracterizează discursul critic și teoretic în *Mimesis*. Sînt stabilite conexiuni nu cu un autor, ci cu momentul

¹ și ² Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, p. 30.

contemporan din „istoria reflectării realității în literatura occidentală”, tratat de capitolul XX, *Ciorapul brun*. Tabloul de ansamblu propus în 2—3 pagini este obligat să surprindă doar contururi. Capacitatea de sinteză e însă izbitoare. „Ritmul intens al schimbărilor a creat o confuzie cu atât mai mare cu cât în ansamblu aceste schimbări nu au putut fi cuprinse cu vederea, ele au avut loc în multe domenii de specialitate ale științei, tehnicii și economiei în mod simultan, așa că nimeni, nici cei care dețineau un rol de conducere în aceste domenii n-au putut să aprecieze în ansamblu”.¹ Auerbach insistă asupra plusului de diversitate — pe care-l introduce în peisajul cultural al secolului „diferențele de nivel între diferitele straturi ale aceluiași popor și între diversele popoare” — și asupra „crizelor de adaptare”, care au dus la punerea în discuție și la respingerea ideilor tradiționale în variate domenii, la creații antiscientiste, integrări în câte o sectă care „cu o singură rețetă rezolvă toate problemele”, la capitularea culturală în fața fascismului.

Pulverizarea culturii de după primul război mondial este opusă „comunității de gânduri și simțire” care ar fi domnit în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX, când „un scriitor care zugrăvea realitatea avea la îndemână suficiente criterii pentru a o sistematiza sau cel puțin putea să recunoască pe fundalul animat al contemporaneității anumite direcții și să delimiteze între ele cu oarecare claritate concepții și forme de viață contradictorii”.² Auerbach pomeneste de dificultățile de care s-a ciocnit, în această direcție, Flaubert. Diferența de peisaje e considerată însă o sursă a dezechilibrului și nesiguranței și generează tendințele „extrem-subiectiviste” ca și procedeul care „descompune realitatea în multiple și variate reflectări de conștiință”. De

¹ Erich Auerbach, *Mimesis*, p. 611—612.

² *Idem*, p. 612—613.

aici un sentiment al declinului, ilustrat mai ales prin *Ulise*, „cu răsturnarea blasfematoare a tradiției europene, cu cinismul său provocator și dureros, cu simbolica lui enigmatică”¹, dar regăsit la o categorie mai vastă de scrieri, la care teoreticianul descoperă „nu rareori aversiune față de cultură, exprimată cu cele mai subtile mijloace stilistice create de cultură”². Analiza structurii culturale pare a se transforma în aceste pagini din *Mimesis* în punere în discuție, dacă nu chiar sub acuzare. Scrieri cărora li s-a analizat subtilitatea stilistică și li s-a făcut sensibilă grandoarea dau „cititorului sentimentul de a fi ajuns într-o fundătură”. Tonul comentariului este asemănător cu o scriere apărută paralel, *Albinele lui Aristen*, de Vladimir Weidlé, carte care devine și ea, din analiză a epicii contemporane, act de acuzare. O atitudine asemănătoare a avut și americanul Alfred Kazin într-un volum de sinteză. Alternând între semnul de întrebare și refuz, astfel de priviri generale nu presupun neapărat opacitate, implică o alegere, preferințe și repulsii.

Dar Auerbach nu rămîne la „tristețea tainică” pe care a diagnosticat-o în cărțile majore ale contemporaneității și la impasul cititorului. Deși se încheie cu un semn de întrebare cu privire la direcțiile culturii contemporane, la riscurile de „standardizare și simplificare”, ultima pagină din *Mimesis* accentuează capacitatea căilor noi de a explora și valorifica detaliul, cotidianul, faptul banal, toate câte se petrec și interferează în câteva conștiințe, în timp ce Lily Briscoe măsoară ciorapul brun pe care-l croșetează pentru fiul ei: „Întrevedem aria faptului respectiv și relațiile cu alte fapte, mai înainte abia bănuite, pe care niciodată nu le-am văzut și observat — și care totuși sînt hotărîtoare pentru viața noastră reală. Același lucru a fost încercat pretutindeni și de

¹ E. Auerbach, *Mimesis*, p. 613.

² *Idem*, p. 614.

alți scriitori... și anume accentuarea faptului banal, fără scopul de a servi planul general al acțiunii, ci valorificându-l în sine însuși, și astfel s-a relevat ceva cu totul nou și elementar : plenitudinea și adâncimea de viață a fiecărei clipe căreia omul i se dăruiește fără premeditare.”¹

Liniile de forță pe care le schițează Gaëtan Picon în introducerea la capitolul „Littérature contemporaine” din *Histoire des littératures* (II) sînt mai concentrate asupra fenomenului literar propriu-zis, dar nu pot evita să-l depășească, să-i caute substratul filozofic și condiționarea socială. „Se ivește reacția critică față de modul în care secolul trecut concepute cunoașterea științifică. Se consideră acum că acest mod de cunoaștere are slăbiciuni și limite ; literatura ajunge tot mai puțin sensibilă față de ceea ce oferă, tot mai atentă la ceea ce reține ori lasă să se piardă.” Domenii ca viața psihică par să scape acestui mod pur intelectual de cunoaștere. „Dar cunoașterea nu este singura atitudine legitimă ; întrebarea — chiar dacă se adresează inaccesibilului — își redobîndește drepturile... Voinței de cunoaștere pură i se opune năzuința la o cunoaștere care să fie în același timp o direcție de viață ; valorile religioase, valorile estetice, valorile morale, valorile sociale, eroismul și revolta, cultul eului sau cultul « gliei și morților » — valorile vieții devin mai importante decît relațiile de similitudine și de succesiune între obiecte.”² Accentuînd tragicul multora dintre asemenea căutări — sînt enumerați Nietzsche, Spengler, Unamuno, Péguy, Sorel —, Picon le pune în raport cu destrămarea iluziilor existente cu privire la consecințele practice ale progresului tehnico-științific. „Lumea părea să ajungă la un echilibru definitiv... În curînd a trebuit să se recunoască

¹ E. Auerbach, *Mimesis*, p. 614.

² Gaëtan Picon, *Conditions de la nouvelle littérature*, în *Histoire des littératures*, II, „Encyclopédie de la Pléiade”, 1957, p. 590.

contrariul. Dezvoltarea industrială agravează mizeria și in justiția, lumea e sfîșiata între imperialismele naționale așa cum e sfîșiata societatea de conflictele egoismului și urii... Secolul XX este pregătit în rumoarea războaielor și revoluțiilor.“¹ Formulările nu sînt prea clare, și tabloul social considerat de la distanță prea mare e simplificator. Dar reacția observată pe toate planurile e incontestabilă. Ca și Auerbach, Picon remarcă procesul de destrămare și de fragmentare culturală: „Nu există un adevăr, ci valori și perspective. Aspectul pestriț al lumii reale se impune.“²

Consecințele mutației sociale și culturale asupra literaturii sînt notate prin intermediul prozei de idei, care reflectă direct această transformare spirituală. Sînt citați Bergson și Freud, reprezentanții noii gîndiri religioase (Chesterton, Papini, Șestov, Maritain, Gabriel Marcel, Karl Barth), apoi Gide, Breton și Sartre, Keyserling, Unamuno, Ortega y Gasset etc., etc. În ritmul unei enumerări, asemenea liste sînt oricînd amendabile, au doar rostul de a distribui petele de culoare.

Tot ca și Auerbach, Picon remarcă — corelativ cu dispersarea culturală — tendința de uniformizare creată de „tehnicile industriale, de propagarea aceluiași idei științifice și sociale, de multiplicarea contactelor și schimburilor, de abolirea distanțelor“. Ceea ce duce pe tărîmul propriu-zis literar, la abundența scrierilor de călătorie, la sporirea traducerilor și influențelor reciproce. „Unul dintre caracterele literaturii contemporane e nevoia de a intra în contact cu ansamblul a ceea ce se creează în jurul ei și, de asemenea, cu ansamblul a ceea ce s-a creat [...] nu există limite pentru explorarea trecutului și pentru dorința noastră de a găsi sprijin în trecut. Reînvierile sînt tot atît de caracteristice ca și osmozele. Literatura — după cum spune Eliot, e o

¹ Gaëtan Picon, *Conditions de la nouvelle littérature*, în *Histoire des littératures*, II, „Encyclopédie de la Pléiade“, 1957, p. 191—192.

² *Ibidem*.

ordine totală și scriitorul contemporan tinde să se situeze în raport cu această ordine.“ Este forma specific contemporană a conceptului goethean de „literatură universală“. Dar Picon remarcă modul cum se dispersează căutarea înaintașilor : „conștient de libertatea și de singurătatea lui, scriitorul încearcă să le compenseze prin jocul reînvierilor“¹.

Nu ne propunem să alegem între cele trei structuri culturale, cu atât mai puțin să le completăm cu altele dintre numeroasele construite ori să schițăm una proprie. Diferențele sînt lesne de văzut, generate de personalitățile, de momentele cînd s-a încercat sinteza, de unghiurile analizei și de țelurile toate la fel de diferite. O pledoarie categorică, intolerantă chiar în favoarea unei formule noi de roman, o sinteză asupra prozei moderne și un capitol introductiv nu se pot suprapune. Nutrite din atîtea categorii de fapte care separă textele, diferențele de atitudine indică mai ales datele la care au fost scrise. La sfîrșitul primului sfert al secolului nostru, Camil Petrescu putea aprecia noua structură exclusiv ca un progres și — respingînd interpretările obscurantiste — s-o privească drept o aprofundare a raționalismului și determinismului. Anii au dat peisajului complexitate contradictorie. De aici cele două laturi opuse, accentuate de Auerbach și implicit de Picon.

Pornind de la aceste sinteze și raportîndu-le la teritoriul narațiunii literare — sector fundamental, totuși parțial din vasta geografie a narațiunii descrisă de Barthes — cele două laturi contradictorii se justifică pe mai multe planuri. Mobilitatea privirii — și deci mobilitatea modurilor narative — înseamnă mai mult decît revalorificarea cotidianului, „plenitudinea și adîncimea“ fiecărei clipe. Luminat și examinat din unghiuri cît mai diverse, care, prin monaj, prin suprapunere ori opunere,

¹ Gaëtan Picon, *Conditions de la nouvelle littérature*, în *Histoire des littératures*, II, „Encyclopédie de la Pléiade“, 1957, p. 195.

intensifică acuitatea viziunii ca într-un sistem de lentile, obiectul e sondat din unghiuri multiple și la diferite straturi, amănunțit analitic și surprins global. Obiectul poate fi „epifanie”, starea evanescentă și unică, durată și fluxul de conștiință sau lumea exterioară, eventual lumea exterioară prin fluxul de conștiință. Explorarea se înfăptuiește la nivelul lucrurilor și persoanelor pe care Benjy le recunoaște după miros, ca și la acela al asociațiilor ori speculațiilor lui Stephen Dedalus.

Corelată cu aprofundarea e relativizarea, care nu e străină de viziunea și înțelegerea pulverizate. Înmulțirea punctelor de vedere nu are eficacitatea și siguranța unui sistem de lentile, devine un amețitor caleidoscop. Pe lângă substratul conceptual și filozofic, în raport cu el, impresia de gol cognitiv, tristețea, „sentimentul tragic al vieții” se nasc și din multiplicarea, din filmul febril derulat al punctelor de vedere care nu mai creează ficțiunea balzaciană, coerentă și solidă — chiar dacă nu lipsită de deschideri stranii —, ci discontinuitatea generatoare de anxietăți și de scepticism. În acest sens acționează și creșterea ambiguității spre criptic.

Reversul este și fetișizarea tehnicii, pomenita deplasare a scrisului de la actul comunicării, deci de la mesaj — înțeles în coordonatele proprii literarului — spre actul scrierii. Metaliteratura caracterizată e doar una dintre situații. Căci alături de romanele despre scrierea unui roman, de linia narativă pornită de Proust și Gide, există „exercițiile de stil” ale lui Queneau. Cu un plus de sistem și cu un minus de fantezie și savoare, există și exercițiile verbale ale lui Philippe Sollers. E una din fundăturile prozei contemporane, mult mai îngustă decât cea pe care o intuise Auerbach. Peisajul rămîne divers și, alături de uscatele construcții verbale, afluenți noi îi dau în toate literaturile vigoare și culori proaspete. Cele două laturi — diversitatea modurilor de a cuprinde obiectul și aprofundarea lui, pe de o parte, riscul relativizării și schizoidiei, pe de alta — se

accentuează. (În ceea ce privește ultimul risc, se cuvin menționate faptele corelate din domeniul criticii și teoriei, înlocuirea progresivă a criticii și teoretizării de texte prin critica criticii, prin teoria asupra teoriilor, prin discursul asupra discursului...) În raport cu 1957, când au apărut paginile introductive ale lui Picon — mult discutata explozie a informației, „civilizația imaginilor”, factori noi, cel puțin ca obiecte de preocupare, pun alte întrebări literaturii, recte narațiunii.

Convenție și convenționalizare

Mobilitatea, dispersarea și policromia de forme și tipuri dau narațiunii contemporane — și întregii literaturi și arte — aparența libertății totale. Reacții ostile, cu orientări în genere conservatoare, s-au născut din constatarea libertății identificate cu anarhia, cu totala dezagregare.

Procesul de eliberare treptată de canoane, refuzul retoricilor și poeticilor explicite nu poate fi contestat. Dar, examinate mai de aproape, tipurile de narațiune din secolul XX denotă persistența convențiilor. Sînt altfel întrupate, mai libere și mai secrete, se înfățișează adesea într-o deghizare anticonvențională. Dar propun — chiar implicit, fără vacarm, printr-o modalitate narativă — postulate ale construcției imaginare. Chiar dacă sînt destinate să adîncească realul și să-i pună întrebări, aceste postulate nu-și propun să respecte verosimilitatea, în sensul pe care l-au dat termenului anticiei și clasiciei. Nu vor să semene neapărat cu limbajul cotidian, în afară de mimări fragmentare, nici să justifice sursa informațiilor, din care se hrănește narațiunea. Sînt „convenții” — termenul e și el arbitrar, „convențional” — pentru că cer lectorului să le accepte ca un punct de pornire

și ca un itinerar, nu să le verifice soliditatea. Măsurate după vechile criterii, monologul interior și opusul său simetric, proza comportamentistă, forțează verosimilul, chiar dacă fiecare modalitate se sprijină pe câte o direcție psihologică și epistemologică: psihologia fluxului de conștiință și argumentarea bergsoniană a superiorității cunoașterii intuitive față de cea intelectuală ori psihologia lui Watson și critica introspecției. Dar naratorul care se ferește de viața interioară și o pomenește voit decolorat e creat printr-o reducere convențională. Iar monologul interior pătrunde, printr-o convenție corespunzătoare, în zonele secrete.

Prin ton, atitudine, pulverizare, noile convenții diferă de cele enunțate în retoricile normative sau în manifestele literare. Schematizînd, putem distinge perioada normelor prescrise aristotelic în numele verosimilului și necesarului, de aceea care prin glasul preromanticilor și romanticilor propune opțiunile unei grupări, ale unei direcții literare. Pînă în pragul secolului nostru, câte o grupare va indica nu regulile Artei și căile spre Parnas, ci o preferință, afirmată decis, războinic, dar lăsînd să se întrevadă conștiința că este o alegere între multe posibile. Terenul este la început comun cu acela al retoricilor normative, verosimilul e conceput adesea ca suprapunerea imaginarului pe real. Regula unității de timp în dramaturgie a fost justificată pentru omul clasicismului prin imposibilitatea ca spectatorul să accepte o acțiune imaginară petrecută într-un interval de timp mult mai larg decît acela al spectacolului. Dar și Stendhal respinge dramaturgia în versuri pentru lipsă de verosimilitate. De-a lungul secolului trecut, prescripțiile programelor literare se vor referi tot mai insistent la condițiile proprii poeticului. Din acest punct de vedere, momentul simbolist e de răscruce.

Poezia secolului XX mai păstrează enunțurile de grup, manifestele colective, deși procesul de pulverizare a curentelor e perceptibil. Preferințele și tehnicile narrative

sînt însă tot mai discrete și, mai ales, individualizate. Entuziaștii vor crea concepte cum sînt proustianismul și joycismul, vor încerca să reconstituie o estetică a lui Kafka. Dar nici Proust, nici Joyce, nici Kafka nu au practicat manifestul poetic, chiar dacă, cum s-a întîmplat cu cel de al doilea, au revendicat cu gelozie paternitatea unui procedeu. Estetica lor, foarte riguroasă, trebuie căutată în scrisori și conversații, în articole fragmentare, în paranteze din cărți, astfel, la Proust, în paginile despre demersul eseistic, la Musil cînd ironizează captația epică — și mai ales în modurile de a practica narațiunea. Clară este mai ales delimitarea prin refuz. De multe ori evitarea programelor emfatică poate da impresia opoziției dintre textul critic și operă. De fapt, este repulsie față de complicatele pregătiri teoretizante și de masca profetică. Lawrence Durrell a invocat *continuum*-ul einsteinian pentru o tehnică romanească ce spargea uși deschise. Inovatorii autentici au de cele mai multe ori modestia — măcar aparentă — de a lăsa opera să vorbească despre o nouă estetică și o nouă tehnică narativă, ori de a oferi cheia, precum Proust, abia la capătul ciclului.

Un pasaj din *Orlando* este o reacție savuroasă față de caricatura unei construcții estetice înrudite cu aceea a scriitoarei, considerată totuși pretențioasă și excesivă. Discrepanța e accentuată de discreția definitorie pentru Virginia Woolf.

Jocul de oglinzi al conștiințelor, modul cum personajele Virginiei Woolf apar mai ales indirect, răsfrînte în conștiința celorlalți, reprezintă observații critice cunoscute, banalizate, deși nu mai puțin adevărate. Demersul fantezist din *Orlando* permite introducerea în paranteză, în ultima parte a cărții, a unui pamflet pe tema multiplicității eurilor: „Căci dacă există (să zicem la întîmplare) șaptezeci și șase de ceasornice deosebite care ticăie, în același timp, în minte, cîte ființe deosebite nu sălășluiesc — cu ajutorul lui Dumnezeu — împreună,

într-un moment sau altul, într-un cuget omenesc? Unii spun că două mii cincizeci și două. Așa încît este lucrul cel mai obișnuit de pe lume, ca, deîndată ce rămîne singură, o ființă să strige: «Orlando!» (dacă așa o cheamă), înțelegînd prin aceasta: «Hai, vino! M-am săturat de eul din clipa asta. Vreau altul»." Monologul lui Orlando, care urmează, devine o amețitoare paradă a modei... „Înțelegem că Orlando își schimbă eurile cu aceeași iuteală cu care conducea automobilul; la fiecare colț apărea unul nou..." Și naratorul — omniscient, deși își mărturisește mereu limitele, cu modestie retorică — intervine întrerupînd monologul pentru a constata: „Aici se ivi un nou eu", „și aici își făcu intrarea alt eu" etc., etc.

Explicitate în digresiuni sau refuzuri, ricoșînd în parodie și autoironie, convențiile narațiunii contemporane se lasă mai greu descifrate. Există și cazurile destul de frecvente de reluare a unei convenții străvechi sau mai apropiate în timp — căreia i se dă o elasticitate proprie secolului XX. Narațiunea-anchetă e caracteristică naturalismului interesat de documente omenești. Iubitorii de filiații îndepărtate o pot regăsi în dramaturgie, în *Oedip-Rege*, dar diferența de atitudini și de tehnică nu mai are nevoie să fie amănunțită. Raportarea narațiunii-anchetă la tragedia lui Sofocle e tot atît de vag exterioară ca și afirmația că *Oedip-Rege* e prima piesă polițistă, căci cuprinde dezlegarea unei enigme și chiar soluția surpriză, criminalul dovedindu-se a fi însuși anchetatorul.) Romanele-anchetă ale lui Somerset Maugham se păstrează în spiritul „documentului uman", adună date pentru elucidarea unor cazuri, al scriitorului care își studiază soția erotomană, al pictorului inovator care evadează și rupe punțile. Cu toată estetica autenticității, pe care a apărut-o Camil Petrescu, confruntarea documentelor nu are în *Patul lui Procust* siguranța de sine a naturalismului, nu propune explicații nete, rezumabile într-o fișă, cochetează chiar cu semne de întrebare ne-

dezlegate pînă la sfîrșit (relațiile dintre Fred Vasilescu și Doamna T.).

Toate tipurile de narațiune printr-un martor, examinate în respectivul capitol, reînvie prin diferențiere și nuanțare un procedeu străvechi. Variante ale aceleiași scheme narrative au fost discutate și în alte pagini ale încercării de față. În afară de rosturile lui metaliterare, „romancierul în roman” reflectînd la scrierea cărții este un „martor la persoana a treia”. Gide îl tratează ca pe un pur observator. Huxley îl angajează în încercări de adulter și în neînțelegeri conjugale pentru a-l reduce la locul lui de spectator. Și, pe largi parcursuri, naratorul lui Proust are și el funcție de conștiință-martor. Mărturia tinde chiar să treacă peste frontierele conștiinței naratorului, să ajungă foarte aproape de postura omniscientă. Este cazul cu întreaga digresiune din *O iubire a lui Swann*, nu numai pentru că acolo dispare prima persoană, ci mai ales pentru că e greu să raportăm tot ceea ce cuprinde digresiunea la cîmpul de informație al naratorului ivit în prima frază a cărții și care, fără încercări de a justifica și motiva paranteza, va lua din nou cuvîntul îndată după ce Swann a constatat cu dezabuzare stîngerea pasiunii lui pentru Odette.

Gestul acesta al scriitorului — de a-și contrazice convenția propusă inițial, de a-i substitui alt sistem de convenții care părușe abandonat, condamnat — e mai frecvent decît s-ar părea. L-am văzut pe Dostoievski părăsindu-și intermitent cronicarul cînd substanța povestirii nu încapă în rama cronicii, pe Thomas Mann punîndu-l pe Zeitblom să justifice în mod puțin convingător sursa unor informații pe care nu le-ar fi putut avea. Tot astfel, ultima parte din *Zgomotul și furia* trece de la tehnica monologată la narațiunea impersonală, iar postfața fișează personajele. Sînt altceva decît inconsecvențe. Dacă termenul de „demiurg” nu e indicat, avînd alte conotații, se poate recunoaște hotărîrea artis-

tului de a nu se lăsa încătușat de convenția pe care a propus-o.

Chiar când urmăresc să aprofundeze obiectul, tehnicile narative ale secolului nostru comportă toate convenția, respectiv un coeficient de ipotetic și de arbitrar. „Productivitatea” fiecărui procedeu e asigurată de puterile celui care-l practică, indiferent dacă l-a inventat sau nu. Ipoteticul și arbitrarul se fac atunci uitate. Monologul interior rămîne experiment la Dujardin, capătă necesitate la Joyce.

Toate formele monologului, examinate anterior, păstrează ceva din artificii unui sistem implicit de convenții. În teatrul vechi, confesiunea ori autocăutarea rostite cu glas tare, cu fața spre public, făceau mai simțit artificii. Condiția spectacolului multiplică și îngroașă convențiile, deși nimeni nu e șocat de nefirescul modului cum Hamlet reflectează pentru public, după cum nimeni nu se simte stingherit de peretele lipsă al încăperilor de pe scenă.. Formele scriiturii monologate pot da impresie de forțat în primele fraze, mai ales când convenția se traduce și grafic, ca la Schnitzler, monologul și vorbele celorlalți fiind diferențiate prin caractere tipografice. Apoi ne instalăm în convenție și o uităm, acceptăm întrebările pe care și le pune Else, considerațiile construite gramatical ale solilocviului lui Goethe, câmpul neverosimil de larg al percepției lui Benjy.

Intrată în modă, convenția își tocește ascuțișul polemic și implicațiile, începe a fi practică în serie. Degradarea aceasta e destul de veche, se percepe mai net în curente manieriste din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, în raporturile dintre maestru și epigon, între Góngora și gongoriști. La nivelul epigonului, inovația excesivă dar cutezătoare își pierde acoperirea, devine manierizare. Prin degradare, gongorismul se reduce la emfază, hipermetaforizare, retorică răsucită. Degradarea prin epigonism e inevitabilă și persistă pînă în zilele

noastre, producînd proustienii ori joycienii de mîna a treia.

Mai nouă — și pe planul sociologiei literare, mai interesantă — este cealaltă formă de convenționalizare, de la literatură la paraliteratură.

Sferele sînt, după cum se știe, cu totul aproximative. Este o întrebare de pură cazuistică literară dacă, de exemplu, Dumas-tatăl are dreptul de a fi clasat în Literatura cu majusculă, în ciuda batalionului de ajutoare remunerate cu care a lucrat. Care cititor l-ar izgoni din literatură pe urmașul Șeherezadei, după cum i s-a spus?

Delimitarea strictă a zonelor nu e posibilă. Transformarea literaturii în poncifuri foiletonistice s-a petrecut în romantism, în etapa cînd narațiunea a recăpătat, prin intermediul presei și tirajelor crescute, puterea de circulație pe care o avusese în faza orală, a depășit-o chiar. Dar trebuie reamintit faptul — important pentru confruntarea cu situația narațiunii contemporane — că teritoriul foiletonului e mai larg decît cel al paraliteraturii din epocă, al romanului de mistere ori de „capă și spadă“. Că foiletonul și fascicola au servit și pentru difuzarea lui Balzac, Dickens sau Dostoievski.

Foiletonul imită mai mult sau mai puțin abil gesturile și ticurile narațiunii romantice. Osmoza e înlesnită de preferințele romanului și dramaturgiei romantice pentru spectaculos, pentru culorile tari, pentru peripezii sau lovitura de teatru. Dar sînt mimate și contrastele sumar desenate, menite să surprindă cît de aproximativ structura contradictorie și în mișcare a universului și a psihicului uman.

Ar fi interesant de analizat în acest spirit un autor de foiletoane dintre cei, fără dubiu, aliterari. Astfel, Ponson du Terrail, care publica simultan mai multe foiletoane în cîteva ziare și, după cum ne informează jurnalul fraților Goncourt, cerea directorilor de gazetă să-l informeze dacă romanul respectiv nu prinde la pu-

blic și se oferea să-l termine în câteva zile. Procedeele romantice, în special antitezele și mutațiile psihologice hugoliene, reapar la Ponson du Terrail în cea mai naivă formă. Ca și Jean Valjean, Rocambole se transformă total. Devine din geniu diabolic combatant al binelui, sprijinitor al luptei irlandezilor pentru independență, salvator de inocenți condamnați la spânzurătoare. Schimbările psihologice au bruschețe caricaturală. Fiica de lord îl urmărește pe „omul cenușiu” cu o ură violentă. Dar foiletonistul știe că ura intensă e foarte aproape de dragoste. Ceea ce se produce instantaneu. Pasiunea Lady-ei Elena pentru „omul cenușiu” va izbucni în clipa arestării acestuia. Este versiunea Ponson du Terrail a transformării lui Jean Valjean în Fauchelevent.

Proza contemporană oferă paraliteraturii un instrumentar mai puțin favorabil decât peripețiile și bogăția cromatică a romanticilor. Procedeele criptice și cerînd eforturi speciale sînt refuzate ori împrumutate rar și cu alternări. Nu cunosc roman polițist care să fi practicat sistematic monologul interior.

Convenționalizarea inovațiilor narrative este însă frecventă, deși inegal distribuită. Prestigiul literaturii duce la iradierii, la reminiscențe ori la mimetism snob. Romanele franceze polițiste și de aventuri sînt mai literaturizate, au mai multe pretenții stilistice (ceea ce a dus la fenomenul San-Antonio) și fac împrumuturi arhitectonice, cu excepția unor categorii de *best-sellers* fabricate hotărît în serie și pe bază de rețetă, în sensul culinar al termenului (Jean Bruce, G. de Villiers ș.a.m.d.). Dar chiar și în literatura polițistă engleză, mai tradiționalistă, filiațiile de procedee se recunosc. Narațiunea martorului este — s-a văzut — un procedeu prin excelență prielnic genului. Deturnează atenția cititorului, ajută la turul de prestidigitație prin care două sau mai multe serii de fapte interferează și sînt confundate, pregătește surpriza finală. Prielnic pentru enigmistică, deși mai puțin gustat de public, este și romanul-dosar. Un

gen de roman „negru” s-a creat după modelul literaturii comportamentiste. J. H. Chase, fabricant în serie și destul de grăbit, este numele cel mai cunoscut, deși dintre atît de numeroșii autori atîtia alții sînt mult mai interesați (R. Stark, D. Marlowe etc.). E probabil că subprodusul „behaviorismului” s-a creat prin intermediul cîtorva scriitori „negri” din preajma celui de al doilea război mondial (James Cain, H. McCoy) și prin al acelor autori de scrieri polițiste pe care nici puriștii esteticului nu refuză să-i includă în literatură — Dashiell Hammett sau Raymond Chandler.

Alteori procedeele împrumutate nu sînt în sine prielnice enigmisticii sau prozei de „suspense”. Sînt doar omagii aduse modelelor prestigioase, cochetării cu arta. Cochetării inocente, cînd împrumutul se face cu respect pentru ușurința difuzării. În *Lovitura finală*, Ellery Queen n-a recurs la amețitoare dislocări ale timpului, dar a fragmentat narațiunea în cîteva serii cronologice.

Șeherezada 1976

În eseul său din tinerețe despre *Aspectele romanului*, E. M. Forster a vorbit despre captația narativă, în maniera lui ironică, marcat antipedantă: „Vom admite cu toții că funcția romanului este să povestească o întîmplare. Povestirea aleargă de-a lungul cărții, e ca o coloană vertebrală sau, mai bine zis, ... e ca o tenie, pentru că începutul și sfîrșitul ei sînt arbitrare. Dacă ne-am lua după forma craniului său, omul din Neanderthal asculta deja povestiri... Romancierul își urma monoton povestirea și, îndată ce auditorul ghicea ce avea să se întîmple, ațipea sau îl ucidea pe romancier.”¹

¹ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harverst Books, New York, 1954, p. 25—26.

Este situația Șeherezadei, care, ca un bun artist, își câștigă viața prin virtuozitate narativă, prin subjugarea auditorului. Este caricaturată aici și tehnica foiletonului, recucerirea periodică a atenției.

Basm, epopee, foileton, roman... Euforia provocată de narațiune, euforia care răstoarnă relația și-l face pe sultan captivul Șeherezadei, și-a metamorfozat timp de câteva milenii circumstanțele și modurile de a acționa, dar și-a păstrat intensitatea. Cu privire la sursele ei s-au făcut observații memorabile, cu puncte diferite de pornire, totuși convergente. Eseul lui Caillois vorbește de capacitatea romanului de a face uitate adevăruri simple și esențiale, faptul „că trebuie să așteptăm pînă ce se topește zahărul” și că „va trebui să murim”. Ulrich al lui Musil reflectează, și el, într-un capitol din *Omul fără însușiri*, asupra rosturilor calmante, terapeutice ale narațiunii clasice. Mai direct decît în alte pasaje, personajul vorbește în numele scriitorului. Ceea ce spune Ulrich corespunde cu observațiile lui Musil cu privire la *Törless*: „Pînă astăzi, ceea ce povestesc trece pentru mine pe planul al doilea”¹. Ulrich constată și el efectul tranchilizant pe care-l posedă ordinea epică simplă: „Ne liniștește pura succesiune, reproducerea diversității apăsătoare a vieții sub formă unidimensională, după cum ar spune un matematician... Ferice de acela care poate spune «cînd», «înainte de» și «după ce». Chiar dacă i s-au întîmplat nenorociri, ori dacă s-a zvîrcolit în cele mai cumplite suferințe, îndată ce e în măsură să reproducă evenimentele și succesiunea lor temporală, se simte la fel de bine de parcă ar sta cu burta la soare.” „Scamatoria artei narative” se întîlnește și la doici, care „îi potolesc astfel pe copilași”².

¹ Citat în prefața lui Ph. Jacotet, traducătorul versiunii franceze a romanului *Les Désarrois de l'élève Törless*, Ed. du Seuil, 1957, p. 245.

² R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rohwolt, 1970, p. 612.

Remarca lui Caillois, sarcasmul și refuzul lui Musil identifică puterea narațiunii simplificate de a dubla realul cu un imaginar ordonat și dominat.

Despre sursele și formele plăcerii pe care o trezește schema narativă, psihologia și sociologia artei au multe de spus. Oricum, soarta Șeherezadei în secolul nostru, și în special în ultimele trei decenii, e mai puțin fericită decât lăsa să se desprindă enumerarea lui Roland Barthes. Fără determinări istorice, într-o privire panoramică peste timpuri, peste arte și genuri, Barthes a descoperit pre-tutindenii și oricând povestirea, în film și în plastică. Observația e valabilă pentru trecut, pentru frescă și triptic, pentru „Legenda sfintei Ursula”, respectiv pentru *Intoleranța* lui D. W. Griffith. Nu se mai potrivește decât parțial și cu multe rezerve pentru plastica și filmul contemporan. De câteva decenii cele mai multe mișcări cinematografice refuză narațiunea simplificată în cadrul unei reacții generale împotriva servituii literare. Plastica narativă devine o raritate, echivalată — în general, în mod justificat — cu academismul.

Rămânând la proză, se poate remarca tendința — care îmbracă cele mai variate forme — de a evita gestul narativ caracterizat. Și, de asemenea, se observă un proces de polarizare.

Refuzul narațiunii este cel mai net în diferitele gesturi de autodizolvare a ficțiunii, discutate anterior. Romanul scrierii unui roman, romanul-pamflet și romanul-eseu au diminuat programatic rolul narațiunii. Când Edouard se privește scriind sau când romancierul din *Ceața* conversează cu personajul său și îi citește sentința capitală, optica introvertită sau parodică anihilează postura povestitorului. Musil practică parodia și în titlurile care carichează procedeele „povestirii simple, liniștitoare”: *Cap. I „În care, lucru demn de menționat, nu se întâmplă nimic”*.

Narațiunea fetișizată, interesată de propriile ei mecanisme — tip deosebit în raport cu „metaromanul”, căci

nu comportă un creator care reflectează la creație — este tot o modalitate sinucigașă când devine „exercițiu de stil”. Segmentele puse sub lupă, construite după tehnica temei cu variațiuni, nu se mai încheagă.

Dizolvarea narațiunii e și un risc implicat de progresele contemporane, de mobilitatea și multiplicitatea punctelor de vedere. La cele două capete opuse, rămase la observația exterioară sau baricadată într-unul ori mai multe euri, narațiunea tinde spre montajul de documente al romanului-dosar ori se convertește în poem ca în *Veghea Finneganilor* sau *Valurile*.

Două obiecții ar putea fi aduse acestei observații de ansamblu și riscurilor pe care le discerne. Lucru firesc, pentru că orice privire de ansamblu asupra literaturii contemporane e vulnerabilă. Se pot invoca exemplele majore care contrazic generalizarea, cărțile care conservă intact actul narativ și dau ficțiunii o intensitate comparabilă cu epica lui E. T. A. Hoffmann ori Balzac. Vitalitatea narațiunii, coeziunea imaginarului se percep nu numai la nivelul *best-seller*-ului onorabil, plăcut la lectură și plafonat, la Margaret Mitchell ori la Mario Puzzo. Borges, García Márquez, Asturias, Cortazar, în romanul sud-american, o parte din proza ce se scrie în S.U.A. și, pentru o perioadă puțin anterioară, o parte — și nu din cea neglijabilă — din proza germană și austriacă, cu nume ca Hesse sau Broch, colorează altfel harta narațiunii contemporane. Cât privește proza română contemporană, s-a remarcat într-un capitol anterior vitalitatea narațiunii, chiar în scrierile care adoptă o tehnică mai complicată, alternează monoloage, montează fragmentat puncte de vedere.

Cealaltă obiecție posibilă are structura și autoritatea pomenitului loc comun: „nu se mai poate scrie ca...”. Îndepărtarea de o narațiune susținută, în care captația și semnificația se echilibrează, aparține epocii noastre. O anumită austeritate și intelectualizare, renunțarea la seducția direct senzorială și la tipul de plăcere pe care

o generează, în schimbul satisfacției de a descifra și întregi, se regăsesc în toate artele. Nu putem respinge dodecafonismul pentru că tonalitatea e mai agreabilă și mai „liniștitoare“, și să cerem compozitorilor să se limiteze cel mult la inovațiile armonice wagneriene, sau la cele ale lui Debussy.

Raportate la narațiune, argumentele foarte solide aduse în favoarea modernității în artă sînt tot atît de convingătoare, chiar dacă modernitatea este, cum se știe, greu de definit. Semnele de întrebare sînt create însă și de fapte menționate anterior, mai ales de accentuarea schizoidiei, de întoarcerea stăruitoare de la obiect spre căutările și impasul subiectului. Contribuie la ele și un fapt de sociologie literară avînd sens estetic: stratificarea și polarizarea formelor epice.

Pîna relativ recent, nume și scrieri cu pondere, care nu mai cer justificări și certificate, au asigurat echilibrul între arta narativă și semnificație.

Făuritorii de universuri din secolul trecut au pus liniștit în mișcare tehnica foiletonului. Au pregătit și și-au asigurat atenția cititorului cu iscusința Șeherezadei. Penetrația romanului gotic la Balzac nu e doar o nadă. Se integrează într-o viziune socială, în care aristocrați sau parveniți ambițioși intră în asociații secrete împreună cu Ferragus, „*le chef des Dévorants*“, pactizează cu Vautrin. Dar cu privire la metamorfozele tehnicii foiletonistice, în cărți fundamentale ca *Splendorile și mizeria curtezanelor* ori *Verișoara Bette*, nu mai trebuie insistat. Sînt cunoscute și influența lui Eugène Sue asupra lui Dostoievski, și raporturile lui Dickens cu „romanul popular“, rolul aventurii și al prințului Florizel de Boemia în proza lui R. L. Stevenson.

Fără aliaje foiletonistice, atenția la construcție, arta narativă ce nu se rușinează să-și spună numele persistă pîna la Conrad și Lawrence, la frații Mann ori la Malraux, la toate numele din proza românească pomenite mai sus, într-o enumerare pur ilustrativă. Virtuozii-

tatea narativă funcționează rareori în gol la acești prozatori. Caracteristic este tocmai echilibrul între tehnică și conținutul comunicării. Tehnica e selectată în vederea acestui conținut, e favorizată și diferențiată de el. Mărturisirile lui Mann cu privire la geneza *Doctorului Faustus* și bucuria pe care a resimțit-o romancierul când a descoperit soluția narării prin intermediul lui Serenus Zeitblom trimit — în condițiile și la proporțiile respective — la izbucnirea zgomotoasă a lui Balzac când a avut revelația grupării scrierilor sale într-un ciclu.

Femonenul de polarizare ce se percepe în cultura occidentală tinde să împruțineze scrierile care păstrează gestul narativ și-l practică în limbajul acestui sfârșit de secol, acceptându-i și facticele, și grandoarea. După Faulkner, concurenții stării civile, arhitecții de lumi imaginare rămân tot mai frecvent la nivelul fabricantului solid și tern. Un fapt — confirmat de statisticile sociologiei literare — apare, dealtfel, și la parcurgerea listelor de *best-sellers*; scrierile cvasi-documentare — memoria-listica, reportajul politic contemporan ori cel inspirat de evenimente istorice apropiate — tind să se substituie cărților de ficțiune. Cîte un premiu cu prestigiul nealterat de combinațiile de culise mai asigură o cifră remarcabilă a tirajelor. E cazul cunoscut al premiului Goncourt, în Franța. Nici un premiu Goncourt nu a atins însă pînă astăzi milioanele de exemplare pe care le-a reușit un fabricant de romane de spionaj, cum e Jean Bruce. Se poate vorbi de recordurile de tiraj obținute de către familia Bruce, pentru că — după moartea soțului ei — Josette Bruce a preluat firma și mitul, a construit după tiparul prim și cu același succes o serie nouă de O.S.S.-uri. Mai recent, pe lîngă concurenții lui mai obscuri, ca inventatorii lui Coplan, Calone, Suzuki etc., este notabilă reușita lui Gérard de Villiers, cu al său S.A.S. (Son Altesse Sérénissime), prințul spion, care visează să-și reclădească castelul strămoșilor.

Comarate cu cărțile „clasicilor“ literaturii de spionaj, ale lui Eric Ambler, John Buchan, degradarea e frapantă. Chiar în planul inventivității, al forței de a reține și surprinde (deși calitatea prozei lui Ambler nu se reduce la atât). S-a vorbit suficient de rețetele simple, de ingredientele din care se compune noua literatură de spionaj. Forța ei de penetrație și mitologia rudimentară propusă pot fi comentate din multe unghiuri și, în primul rînd, din cel al sociologiei literaturii. Aici ne interesează soarta narațiunii, anemierea inventivității chiar în raport cu Ponson du Terrail, care alterna enormitățile stilistice cu șabloanele, dar multiplica ingenios aventurile.

Raritatea — practic se poate vorbi de dispariția — foiletonului din presa contemporană are același sens. Se știe că, spre sfîrșitul secolului trecut, foiletonul gazetelor a avut o arie foarte vastă, depășind cu mult proza de peripeții de orice calitate, de la Dostoievski și pînă la Zévaco, că romanele lui Anatole France, cu intrigă discretă și schimburi lungi de idei, au apărut aproape toate în presă. Astăzi, *Le Figaro* sau *Le Monde* mai recurg la foiletonul polițist, istoric sau sentimental. Se păstrează astfel o formulă gazetărească tradițională. În cele mai multe ziare, foiletonul a fost izgonit de banda desenată, mult discutata formă de „cultură a imagini“.

Din punctul de vedere ce interesează aici, banda desenată din ziare sau broșuri oferă caracteristice comprimate narrative. Pe lîngă cele umoristice, cum este *Peanuts*, interesant și grafic, cîteva sînt forme contemporane foarte grăbite, ale foiletonului. Spațiul, numărul de cuvinte sînt drămuite, dar în acest costum al zilelor noastre reapar șabloanele și peripețiile cunoscute.

Un alt tip de foileton practicat de *medium*-ul contemporan prin excelență, televiziunea, cheltuiește timpul mai cu dărnicie. Nu ne referim la serialul polițist, pretutindeni cunoscut, la *Mannix* și numeroșii lui confrăți. Sînt seriale care nu vor și nu pot să evite șabloanele în

situații și personaje, reductibile la o „morfologie” mai simplă decât cea propusă de Propp pentru basm. Detaliile acțiunii și dialogului lasă acolo mai mult spațiu fanteziei, surprizei și umorului, după puterile echipelor de autori care se schimbă. Dar printre numeroasele seriale, puse în circulație de cele 10—12 canale ale posturilor de televiziune din S.U.A., există și narațiunile de existențe cotidiene care reînvie — intenționat sau nu — o formulă naturalistă. Timpul narațiunii tinde să se suprapună pe timpul imaginar. Întâmplările banale, cu picături melodramatice, prelungesc cronică pe ani de emisiune. Un personaj se căsătorește, se nasc copii, alt personaj moare, moare și câte un actor. Șeherezada își deapănă firul, urmărită cu religiozitate de milioane de gospodine americane, în răstimpul cotidian acordat de gadget-urile care facilitează ținerea menajului.

În comprimatele benzilor desenate sau în anii de cronică a întâmplărilor cotidiene, narațiunea regăsește o întruchipare anemiată, cu modeste eforturi de fantezie și îndemânare.

Sînt cei doi poli: refuzul sofisticat al actului narativ și reducerea lui la câteva șabloane previzibile. Peisajul cuprinde și formele variate de penetrație a fantasticului și stilizarea alegorică și redescoperirea, repunerea în circulație a vechilor foiletoane și dramatizarea operelor literare în alt tip de seriale, *Forsythe Saga*, *Educația sentimentală*, *Familia Thibault* ș.a.m.d. Faptele nu suportă ușor vreun contur, un numitor comun. Dar cele două atitudini opuse — pe de o parte, cartea lui Butor organizată în ordine alfabetică, sau cercurile concentrice din *Treptele* aceluiasi Butor, pe de altă parte, narațiunea-drog, în formele ei prea puțin travestite — înseamnă mai curînd abandonarea decât metamorfoza actului narativ. Prin intermediul narațiunii, e pusă în discuție însăși soarta literaturii.

SUMMARY

The Shifting Focus deals with a single — but essential — aspect of contemporary prose structures — the point of view. Also called “narrative angle”, “outlook”, etc. in the often varying literary terminology, this concept can be defined simply by the question “who speaks within the narrative?”. It also implies another correlated question, thus another concept: “what does the narrator perceive?” The narrative point of view is a concept whose productivity has been insufficiently explored and hesitatingly approached by both rigorous and more flexible critical methods.

The Shifting Focus investigates the changes in the narrative point of view in Romanian and world prose of the first three quarters of the 20-th century. Inevitably, the time limits are arbitrary, and sometimes must be stretched back to Dostoievsky or even Fielding and Diderot, or restricted to the interwar years. Some processes and emerging patterns are examined within those unavoidably shifting historical limits.

The chapter *Crossing Viewpoints* deals with the multiplication and confrontation of points of view. Certain literary facts of the 18-th century and of the first half of the 19-th century — the turning point in the novel’s history — are indications of trends that have achieved notorious variety and complexity in contemporary literature. The technique of the epistolary novel, seldom used exclusively today, allows a first confrontation of viewpoints. The “contrasting background”, created by Flaubert in the widely quoted excerpt of the “agricultural commissions” was

subsequently used by Zola or France. Starting with Laclos a non-narrative technique, the footnote, acquired the function of multiplying the points of view. In Romanian literature, during the first decades of the 19-th century, Budai-Deleanu handled footnotes with amazing originality, thus obtaining a multiplicity of voices to suit his didactic or fantasy goals. Somerset Maugham, Camil Petrescu, Marcel Aymé have lent the same procedure a variety of functions: creating the documentary illusion, allowing the author to arbitrate between the different viewpoints, parodying the veristic seriousness. Though anticipated by earlier attempts, other forms of polyphony belong to the 20-th century. It is only from this angle that the discussion of such much-debated aspects as "the play with time", or the relationship between prose and film is resumed. This last problem is restricted to the efforts of dissociating the mere analogy between verbal narration and film from the real mutual influences.

Choosing among the many aspects of the first narrative person, a chapter concentrates on the "story of the witness", as the story of a noncommitted or less committed character. This technique has the benefit of alternating the critical distance, or even the noncommitment of the narrator, with a partisan rendering of the facts. Several subtypes of 20-th century narration emerge to combine and refine older narrative attitudes, from the witness-narrator to the actor-narrator. The "friend" or "disciple" tells the story with genuine admiration or ironic undertones, as in Dostoievsky's *The Devils*, or in the short stories of the Romanian Ion Slavici. In the 20-th century novel, the friend as narrator is essential for the structure of Thomas Mann's *Doctor Faustus*. The impassive, clear-sighted or pseudo-naïve observer is one term in the comic relationship in the works of Caragiale, Twain, and Leacock. The child-witness has been used for various purposes by Turgenieff, Stevenson and Faulkner. One of Faulkner's novels has a structure which can be defined as a "third-person witness". In this way the first person narration has been abandoned, at least in terms of grammar, yet a character acting as catalyst and observer has been preserved. As early as 1926, Hor-

SUMMARY

tenisia Papadat-Bengescu used this formula in her novel *The Dishevelled Virgins*.

We must emphasize the frequency of the witness's story in detective prose: some of the short stories by Poe and his imitators. This is part of a phenomenon outlined in *The Shifting Focus* in connection with other narrative structures as well. Procedures — unusual or sophisticated as they may be — degenerate into mere conventions, and becoming part of a prose rhetoric, they make their way into common formulas of the average detective novel or best-seller reporting.

The point of view restricted to the inner world, as well as its symmetric opposite — the programmatic self-restraint to record the perceptible, the overt aspects of behavior, belong to the 20-th century. Except for some rather artificial analytic writings of moral casuistry, "the psychological novel" — an ambiguous term, whose inaccuracy is discussed — had as an object man as a whole. Before Proust, Joyce and Virginia Woolf it investigated the inner world without separating it from behavior, most frequently directly through behavior. The American "behaviorist novel", Sartre, Camus or Robbe-Grillet's "roman du regard" explore the perceptible world. At the same time, starting with the beginning of the century, the inner point of view is dominant with Proust and "stream of consciousness" literature. A chapter in *The Shifting Focus* examines a few types of soliloquies: Proust's, Schnitzler's, and Thomas Mann's, the various types of "inner monologue". The most complex structures imply their own set of conventions which are freely contradicted — e. g. by Proust or Joyce — as soon as the amplitude of the narrative construction calls for it. The fascination with individuality and duration, inseparable from the limitation to the inner level, blows up the narration and lends a poetic quality to the writings of Joyce, Virginia Woolf or Faulkner.

The changes in the author's attitude towards the narration's content, and the diminishing credibility of fiction are discussed in the chapter *The Dissolution of Fiction*. The tendency to minimize, to lessen the story's consistency as in 18-th century literature (Sterne, Diderot's *Jacques le fataliste*) acquires new proportions in

SUMMARY

the 20-th century. Different trends converge toward the same dissolution of fiction that is also apparent in painting, theater and film. The meta-novel, the pamphlet — Gide's *Paludes* or Unamuno's *Niebla* — the essay-novel as a flexible concept including Thomas Mann's *Magic Mountain*, as well as Musil's *The Man without Qualities*, Queneau's "exercises in style", all imply restricted credibility. The narrator takes his fiction apart and submits it to the reader in an ironic or hypothetical fashion.

But the self-dissolution of fiction is far from being general. Proust, Mann or Faulkner create coherent and compact universes. On the other hand the deliberate dissolution of the story tends to become conventional, and as such can be found in the detective novel where the dialogue with the reader is used as a means of emphasizing the "intellectual game" atmosphere.

Some trends outlining the future of contemporary narration are discussed in the chapter *Sheherazade 1976*. The "collage" technique, which though widely used doesn't imply direct cinematographic influences, allows for a more and more rapid confrontation of viewpoints, as well as for more frequent discontinuities and ellisions.

The integration of this narrative mode into a cultural complex is discussed in the context of some attempts at suggesting a "new structure" for culture (Camil Petrescu, Erich Auerbach, Gaëtan Picon).

The mobility which dislocates the narration makes questionable the existence of the narrative act itself. But its persistence in writings of undisputable value alleviates the uneasiness about the future of prose.

RÉSUMÉ

La mobilité du regard approche les structures de la prose contemporaine d'un côté — mais essentiel — de l'acte narratif : le point de vue. Dénommée aussi — par suite de la fluctuation des termes si fréquente dans le discours sur la littérature, „angle narratif“, „optique“ ou „vision“ — cette notion peut être définie tout simplement par la question : „qui parle dans un texte ?“ Elle suppose une autre question, donc une autre notion : „que perçoit celui qui nous parle ?“ Le point de vue narratif est un concept dont la productivité a été insuffisamment explorée. Les méthodes critiques qui aspirent à la rigueur trahissent sur ce point des hésitations assez semblables à celles que ressentent les autres méthodes, plus flexibles.

La mobilité du regard examine les changements subis par les points de vue narratifs dans la prose roumaine et universelle pendant les trois premiers quarts du XX^e siècle. C'est une période fixée d'une manière fatalement arbitraire et l'on doit souvent la faire remonter jusqu'à Dostoïevsky et même à Fielding ou Diderot ou la restreindre à l'époque d'entre les deux guerres. Dans ces limites historiques forcément mobiles, l'on examine quelques processus et quelques cristallisations de types.

La multiplication et la confrontation des points de vue sont présentées dans le chapitre *Optiques croisées*. Des faits qui remontent au XVIII^e siècle ou au tournant dans l'existence du roman que fut la première moitié du XIX^e indiquent des trajectoires qui ont acquis dans les textes contemporains la variété et la complexité bien connues. Devenu peu fréquent comme technique exclusive, le

roman épistolaire a permis un premier affrontement des points de vue. Le fond contrastant, créé par Flaubert dans le passage souvent cité des comices agricoles, a été pratiqué souvent dans la prose ultérieure, par Zola comme par France. Un procédé non narratif, comme la note en bas du texte, a acquis à partir de Laclos la fonction de multiplier les points de vue. Dans la littérature roumaine des premières décennies du siècle dernier, Budai-Deleanu a manipulé les notes avec une originalité frappante, en multipliant les voix, dans des buts fantaisistes ou même didactiques. Somerset Maugham, Camil Petrescu, Marcel Aymé ont donné au même procédé les fonctions les plus diverses : créer l'illusion documentaire, faire arbitrer par l'auteur les différents points de vue, parodier la gravité vériste. D'autres formes de polyphonie appartiennent au XX^e siècle, bien qu'anticipées par des essais antérieurs. C'est de cet angle seulement qu'on remet en discussion des faits bien connus comme „le jeu avec le temps” ou les rapports entre la prose et le film. Cette dernière question est limitée aux efforts de dissocier la simple analogie entre la narration verbale et le film, des influences effectives.

Parmi les nombreuses hypostases de la première personne narrative, un chapitre est concentré autour du „récit du témoin”, le récit d'un personnage non engagé ou faiblement engagé dans la substance narrative. Ce procédé offre l'avantage de faire alterner la distanciation critique, voire l'impassibilité du narrateur et le filtrage des faits d'un point de vue particulier. Plusieurs sous-types se dessinent qui dans le récit du XX^e siècle combinent et font nuancer des postures narratives anciennes, passent du témoin au narrateur-acteur. L'ami ou le disciple narrent les faits avec une admiration authentique ou à sous-texte ironique dans *Les Démons* de Dostoïevsky ou chez le nouvelliste roumain Ion Slavici. Au XX^e siècle, la narration de l'ami joue un rôle essentiel à l'organisation du récit dans *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann. L'observateur imperturbable, lucide ou faussement naïf est chez Caragiale, Twain et Leacock un des termes du comique. Le témoin-enfant est utilisé à des fins différentes par Tourguénev, Stevenson et Faulkner. Un roman de Faulkner est construit d'une manière qu'on peut dénommer „le témoin à la III^e personne”. Cette for-

RÉSUMÉ

mule a abandonné — seulement du point de vue grammatical — le récit à la première personne mais a gardé un personnage à fonction de catalyseur et d'observateur. Dès 1926 Hortensia Papadat-Bengescu a construit de cette manière *Les vierges échevelées*.

L'on doit souligner la fréquence du récit du témoin dans les romans de détection, dans les nouvelles de ce genre de Poe et chez ses imitateurs. C'est un aspect que la *Mobilité du regard* met aussi en évidence à propos des autres structures du récit. Les procédés narratifs — si insolites ou sophistiqués qu'ils soient — se dégradent dans des conventions et s'intègrent dans une rhétorique de la prose ; ils pénètrent dans les formules pratiquées couramment par le récit policier de qualité moyenne ou par le reportage best-seller.

Le point de vue cantonné à l'univers intérieur, comme le phénomène symétriquement opposé, l'autolimitation programmatique à l'enregistrement du perceptible, au plan extérieur des comportements, date du XX^e siècle. A l'exception de quelques textes d'analyse assez artificielle, de casuistique morale, le „roman psychologique“ — terme ambigu, dont l'incongruence est discutée — a envisagé jusqu'à Proust, Joyce et Virginia Woolf l'homme intégral, a sondé le monde intérieur sans le séparer du comportement, le plus souvent à travers ce comportement. Le roman américain „comportementiste“, Sartre, Camus ou le „roman du regard“ de Robbe-Grillet explorent le perceptible. Parallèlement, à partir du commencement du siècle, le point de vue „du dedans“ reste dominant chez Proust ou dans la littérature du „stream of consciousness“. Un chapitre de la *Mobilité du regard* examine quelques types de soliloques : proustien, celui qu'ont pratiqué Schnitzler et Th. Mann, les diverses modalités du „monologue intérieur“. Les constructions les plus ambitieuses impliquent leur propre système de conventions qui d'ailleurs est contredit librement — par Proust ou Joyce — dès que l'envergure même de la construction le demande. La fascination de l'unique et de la durée, inséparables de ce cantonnement au plan intérieur, pulvérise la narration et accorde aux textes une qualité poématique perceptible chez Joyce, Virginia Woolf ou Faulkner.

L'attitude du narrateur envers la substance du récit se modifie, la crédibilité de la fiction diminue. C'est l'objet du chapitre *La dissolution de la fiction*. La tendance à bagatéliser, à atténuer la consistance du récit remonte au XVIII^e siècle, à Sterne et à Diderot dans *Jacques le fataliste*. Mais au XX^e siècle le phénomène acquiert une toute autre ampleur. Des tendances différentes convergent vers cette dissolution de la fiction qui se retrouve aussi dans la peinture, le théâtre et le film. Le „méta-roman“, la narration „pamphlet“, celle de Gide dans *Paludes* ou des derniers chapitres de *Niebla* (Unamuno), le roman — essai, concept assez flou qui comprend à son tour quelques sous-types, comme celui de *Zauberberg* de Th. Mann ou du *Mann ohne Eigenschaften* de R. Musil — les „exercices de style“ de Queneau demandent tous une crédibilité réduite. Le narrateur démonte sa narration, il nous la propose avec un sous-texte ironique ou hypothétique.

Si diversifiée qu'elle soit, l'autodissolution de la fiction est loin de se généraliser. Proust, Mann ou Faulkner construisent des univers cohérents et denses. D'autre part, l'anémie voulue du substrat narratif devient aussi une convention, un procédé parmi tant d'autres dans la rhétorique du récit. On le retrouve sous des formes simplifiées dans le roman policier où des dialogues avec le lecteur accentuent le caractère de jeu intellectuel.

Shéhérazade 1976 retient quelques traits qui dessinent les perspectives de la narration contemporaine. Le montage pratiqué couramment — sans que cela implique des influences directes du film — confronte les points de vue de plus en plus rapidement, avec de plus fréquentes discontinuités et ellipses.

L'intégration de cette manière de narrer dans un contexte culturel est discutée par rapport à quelques essais de tracer une „nouvelle structure“ de la culture, celles proposées par Camil Petrescu, E. Auerbach et Gaëtan Picon.

La mobilité qui pulvérise la narration met en question l'existence même de l'acte narratif. Mais sa persistance dans des textes dont la valeur n'est plus à démontrer atténue les interrogations inquiètes concernant l'avenir de la prose.

CUPRINS

I. REPERE

II. OPTICI ÎNCRUCIȘATE

Multiplicitate	23
Înmulțirea vocilor	32
Nota, motto-ul	35
Obiectul scindat	40
Polifonie	44
Timp și timpuri	55
Cadraje	69

III. MARTORUL

Pronume și voci	79
Antecesorii	87
Din umbră	97
Ucenicul și maestrul	101
Observație, investigație, ironie	107
Privirea copilului	115
Persoana a treia	120

IV. SOLILOCVIUL

Eroarea psihologică	127
Integralitate	139
Monologul	145
Dubla mișcare	153
Monologul interior	165

V. DIZOLVAREA FICȚIUNII

Introvertire	182
Libertate și ficțiune	190

Pamflet și fantezie	193
Ipoteză, eseu, decolorare	200

VI. MOBILITATEA PRIVIRII

Factorul comun	210
Substratul	226
Convenție și convenționalizare	236
Șeherezada 1976	244
<i>Indice de autori</i>	253
<i>Summary</i>	266
<i>Résumé</i>	262

Lector: AURELIA BATALI
Tehnoredactor: AUREL BUCUR

Apărut 1976. B.T. 26 XI 1976. Tiraj 2100 ex. broșate.
Coli tipar 17.



Tiparul executat sub comanda
nr. 693 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918”
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Republica Socialistă România
București